

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
ET
UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS

LE SUJET DU DEHORS :
PAYSAGES SÉMANTIQUES,
CORPS DE LA NATURE,
ET PHYSIQUE DE LA PAROLE
CHEZ JACQUES DUPIN ET JOHN MONTAGUE
VOLUME I

THÈSE
PRÉSENTÉE EN COTUTELLE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
ET
DU DOCTORAT EN LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

PAR
JEAN-PHILIPPE GAGNON

JUIN 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais offrir mes plus chaleureux remerciements à mes deux directeurs, qui m'ont épaulé avec constance tout au long des dernières années. Patrick Quillier, merci d'abord pour ton accueil, ta disponibilité, ta confiance et pour ta rigueur, tes encouragements et les discussions fécondes, si importantes à toutes les étapes de la recherche. Je te sais gré de m'avoir rendu sensible à cette fine écoute jusque dans l'amitié. Rédiger une thèse en France est en soi une aventure stimulante, mais combien enrichie par une rencontre de cette nature et par ses résonances. Pierre Ouellet, toute ma reconnaissance t'est aussi destinée, à toi qui fus et demeurera pour moi une puissante source d'inspiration. De nombreuses portes ont été ouvertes depuis cet après-midi de septembre 2007 où, encore si peu sûr de mes moyens, je me présentais dans ton bureau pour y trouver un être généreux, donnant la force des grands appels d'air qui aspirent dans la parole. Travailler de concert avec deux directeurs de votre trempe, de votre intelligence en descendant au fond des choses est un bonheur incontestable.

Stéphane Corrado, l'occasion m'est donnée ici de saluer ton support indéfectible, ton amitié, ta gentillesse et ton attention. Ils ont participé quotidiennement à la joie de ce projet absorbant.

Clémence Casanova, ce n'eut été la même entreprise sans tous les paysages, la garrigue millénaire, le rire des oiseaux verts, ton accompagnement.

Enfin, une immense gratitude à mes deux Claudette, à Marc-André ainsi qu'à la famille Brissaud pour votre complicité de toujours et votre amour.

ABRÉVIATIONS DES PRINCIPALES ŒUVRES CITÉES

Œuvres poétiques de Jacques Dupin

AS *Une apparence de soupirail.*

CT *Chansons troglodytes.*

CV *Cendrier du voyage.*

Con *Contumace.*

Cou *Coudrier.*

D *Dehors.*

Éca *Écart.*

Éch *Échancré.*

Écl *Éclisse.*

Em *L'embrasure.*

Gra *Gravir.*

Gré *Le grésil.*

Ih *M'introduire dans ton histoire.*

M *Les mères.*

Nlj *De nul lieu et du Japon*

Retd *Rien encore, tout déjà.*

Sm *De singes et de mouches.*

Œuvres poétiques de John Montague

- CL A Chosen Light.*
DK The Dead Kingdom.
DS Drunken Sailor.
FE Forms of Exile.
GC The Great Cloak.
ME Mount Eagle.
PL Poisoned Lands.
RF The Rough Field.
SD A Slow Dance.
SP Smashing the Piano.
SL Speech Lesson.
T Tides.
TA Times in Armagh.

La pagination des œuvres correspond aux éditions énumérées dans la bibliographie

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
ABRÉVIATIONS	iii
RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
POÉSIE ET PERCEPTION	
1.1 Introduction	47
1.2 La nature esthétique	53
1.3 Le sentant et le senti : l'entrelacs des percepts poétiques	59
1.4 De la relation pathique du monde charnel à la « chair » du poème	70
1.5 L'incarnation de la conscience	81
1.5.1 La double nature du pulsionnel	83
1.5.2 De la pulsion à la pulsation	87
1.6 De l'horizon à la structure d'horizon : la « pensée-paysage »	101
1.7 Conclusion	122
CHAPITRE II	
LES IDÉES POÉTIQUES ET LA SENSORIALITÉ	
2.1 Introduction	129
2.2 Figures du sensible	133
2.2.1 Idées visuelles	134
2.2.2 Idées synesthésiques	137
2.2.3 Fonction de l'audible	142
2.3 Conclusion	202
CHAPITRE III	
LE CORPS DE LA NATURE	
3.1 Introduction	217
3.2 Territorialités dupiniennes	224
3.2.1 Le dehors excédant et la fusion brisante	225

3.2.2 L'énergétique de l'atterrement	243
3.2.3 Une poétique de l'échancrure	258
3.3 Territorialités montagusiennes	271
3.3.1 Référentialité du passé mythique : « Une tête tranchée »	274
3.3.2 Poétique du puits : la nature et le corps de la mère mythique	284
3.3.3 Halo, aura : sacralité mythique de l'espace courtois	298
3.4 Conclusion	305
VOLUME II.....	317
CHAPITRE IV	
PHYSIQUE DE LA PAROLE	
4.1 Introduction	321
4.2 La forme de l'expression	328
4.2.1 De la parole du corps au corps de la parole	329
4.2.2 Le bégaiement, l'allitération et l'assonance	365
4.2.3 Le balbutiement et la paronomase	374
4.2.4 La <i>chora</i>	379
4.2.5 Les langages sémiotiques sauvages	387
4.3 La forme expressive du contenu	403
4.3.1 Montague : l'animisme et le totémisme mythique	413
4.3.2 Dupin et le monstrueux	433
4.4 Conclusion	457
CONCLUSION	467
NOTES DE RÉFÉRENCES	525
INDEX DES NOMS PROPRES	627
INDEX DES CONCEPTS	635
BIBLIOGRAPHIE	637

RÉSUMÉ

Dans ses *Cahiers* rédigés entre 1894 et 1914, Paul Valéry énonce une idée qui témoigne d'un bouleversement du statut de la subjectivité. Catégorique, le mot fait assister à la concrétisation d'un tournant épistémique et d'une nouvelle sensibilité : « L'homme est un animal enfermé à l'extérieur de sa cage. Il s'agit hors de soi. » Malgré l'effet d'évidence intempestive qu'elle tire de la netteté de sa formulation, chez ce précurseur des réflexions poétiques modernes sur le sensible, telle déclaration de l'incarnation et de la sortie de la conscience au monde a pour prémisses des découvertes faites par les romantiques et les symbolistes du siècle précédent, qui assistèrent à l'éclosion de l'idée poétique à la jonction des matérialités du corps, de l'univers et du langage. Si, par ailleurs, ses sources ont aussi couru de manière souterraine durant la modernité classique où s'opéra le partage hégémonique de l'esprit et du corps, de la nature et de la conscience, de l'esprit et de la lettre, la topologie du sujet énoncée par Valéry a été assumée dans toute sa portée chez les générations de poètes qui lui ont succédé. Depuis la fin des années cinquante, le Français Jacques Dupin (1927-2012) et l'Irlandais John Montague (1929-) comptent parmi ceux qui ont pris en charge de manière résolue et rigoureuse la subjectivité du dehors, comme un axiome au fondement des rapports inédits et insolites qu'ils tissent entre l'intériorité, le corps, le langage et les paysages. C'est cette transitivité nouvelle indiquant un déplacement de la conception de la nature, de la conscience et de la parole au sein des œuvres significatives de l'époque contemporaine que cette thèse élucide, en comparant deux sensibilités célébrées et formellement innovantes.

Articulée autour de trois axes : les paysages sémantiques, le corps de la nature et la physique de la parole, cette recherche rend compte du rôle de médiation joué par l'épreuve charnelle du monde dans la redéfinition des statuts de la subjectivité poétique et de la nature, soumis respectivement à des processus d'extériorisation et d'intériorisation qui révèlent l'incarnation de la conscience et la dimension sémiotique du dehors esthétique. Tout en soulignant l'universalité de la reformulation du rapport ontologique liant le poète et le poème à la nature sensible, l'étude comparative permet d'en dégager certaines idiosyncrasies, propres à illustrer et à définir des manières singulières d'habiter le monde dont les œuvres sont l'expression. Cette convergence et ces différences sont appréciées jusqu'au cœur des enjeux formels de la revalorisation et de la réévaluation de l'expérience sensible que ce travail met en valeur, en montrant comment le corps des poèmes est le lieu d'un transfert entre la matérialité naturelle et l'état d'âme du poète par l'actualisant de l'interaction et de la porosité du corps du sujet et du corps du monde. Une densification, une opacification de la matière verbale et une initiative sémiotique conférée aux qualités sensibles de langages informés par les modalités illocutoires et physiques du discours sont ainsi analysées pour souligner les propriétés d'une parole naturelle qui se présente comme une chair au second degré, reconduisant la solidarité du sujet et des objets paysagers. Le dépassement des clivages entre le sens et le sensible, l'esprit et l'étendue, les ressources sémiotiques de l'univers et celles de la parole opéré du côté des formes poétiques permet de démontrer que « ce qu'il y a de plus profond chez l'homme, c'est [non seulement] la peau » comme l'a encore dit Valéry,

mais, au même titre, et parce qu'elle est informée par les modalités de la vie perceptive, la texture de ce que Michel Collot nomme le poème de l'incarnation. Afin d'étudier comment celui-ci se déploie comme une expérience de l'être au monde menée par-delà intériorité et extériorité, la phénoménologie est convoquée puis relayée par des approches dont l'association est spécifiquement susceptible d'illustrer un décroisement analogue du sujet dans le régime linguistique de la parole. La poétique et la sémiotique s'allient à cette fin à l'acroamatique, intéressée par le rôle fondamental de l'écoute dans l'élaboration musicale de la poésie et du discours, pour donner à entendre une subjectivité vouée à son énonciation sauvage, pulsationnelle, au même titre qu'elle est ensauvagée par l'altérité de l'épreuve affective de la perception et des sensations.

MOTS CLÉS : ACROAMATIQUE ; DEHORS ; ENSAUVAGEMENT ; NATURE ; PERCEPTION.

INTRODUCTION

La sortie poétique

Une idée répandue par la *doxa* romantique et perpétuée jusqu'à nos jours par la science veut que la poésie, les perceptions poétiques et les faits de langage relèvent essentiellement de l'intériorité subjective et soient l'expression des sentiments personnels ou de la pensée intime. Cette conception a longtemps été relayée par une connaissance réductrice du lyrisme traditionnel qui, révélant l'empreinte profonde laissée par le clivage opéré par Descartes entre la *res extensa* et la *res cogitans* au sein des idéologies littéraires, n'a eu de cesse de reconduire le modèle d'une opposition ontologique spéculaire et abstraite entre les états d'âme et les états de choses, l'intelligible et le sensible, l'esprit et la matière, les essences, le sens et la lettre. Jusque tout récemment, témoignant d'une similaire méconnaissance de la réalité expérientielle des pratiques du langage et des rapports qu'elles entretiennent avec l'extériorité, ce sont ces dualités qu'ont perpétrées les alternatives proposées entre les idéalismes et les matérialismes littéraires de tout acabit. Reconduisant le type de dialectique binaire qui a articulé l'opposition sommaire des courants du roman français de la fin du XIX^e siècle, les écoles et les doctrines poétiques se sont souvent cantonnées dans des polarisations abusives, dont l'exemple le plus marquant est sans doute fourni par la réaction radicale qu'une certaine modernité « réaliste », fascinée par le perfectionnement de la machine et les progrès de la raison instrumentale, crut engendrer contre un symbolisme saisi à tort comme une forme d'expression spiritualiste. Plus près de nous, un retour notoire du lyrisme au travers des courants intimistes des années quatre-vingt donna lieu aussi à des prises de partie simplificatrices et par trop rigides, divisant les tenants d'une conception subjectiviste de la parole et ceux d'un objectivisme linguistique intransitif, allant jusqu'à se couper du sens et de la référence, tel que le formalisme de la précédente décennie avait pu le prôner à grand renfort de théories structuralistes. Or, si ces polémiques ont, en leur temps, pu s'avérer dynamiques et fécondes par les luttes contre les habitudes et les poncifs auxquelles elles ont donné lieu, elles se sont révélées stériles dans la mesure où elles n'ont fait que reconduire une

dualité des grandes catégories subjectales et objectales qui ne résistent pas à un examen approfondi des œuvres. Ainsi, pour s'attarder précisément sur le cas de la divergence du symbolisme et de la modernité positiviste, on pourra sans mal discréditer les idées reçues qui les placent respectivement à l'enseigne du spiritualisme et du réalisme.

Tout comme l'« Idée » de Schopenhauer s'incarne dans le monde objectif et s'accueille, par la suspension de la subjectivité, comme « objectité immédiate de la volonté », les « symboles » ont, chez Baudelaire, une « Nature » sensible pour assise. C'est dans la matérialité conjointe du monde et du langage qu'ils « [c]hangent les transports de l'esprit et des sens ». À ces « [c]orrespondances¹ » emblématiques des idéaux symbolistes engagés dans le corps du symbole, s'ajoute une « [p]hysiologie du symbolisme » qui, comme Laurent Jenny l'a exposé, s'étaye sur une lecture matérialiste des philosophies qui ont inspiré ce courant. Dans leurs réflexions théoriques, Tancrède de Visan et Jules de Gaultier ont ainsi réinterprété avec plus ou moins de liberté la « Volonté » et le « moi profond » de Schopenhauer et de Bergson en terme de « Vie », en mettant l'accent sur le sens le plus physique et impersonnel que recouvre ce mot, au risque même de « dénier au symbolisme une essence symbolique² » et de lui substituer un vitalisme. Quoi qu'il en soit, l'esprit ne se présente jamais sans qu'on puisse chez les symbolistes éclairer sa solidarité avec une dimension matérielle qui l'inscrit dans une réalité concrète : « ils ont bien compris, les symbolistes, puisque la Vie se définit *le continu*, que l'expression de fini n'a pas plus de sens dans le monde moral que dans le monde sensible. En tout aspect de la réalité, ils ont donc cherché obstinément la continuité de cet aspect avec les autres.³ »

Du côté des modernes, bien que la modernité soit loin d'être homogène, on peut faire valoir que la prétention à l'objectivisme lorsqu'elle se présente ne va pas jusqu'à éradiquer l'expression de l'intériorité. Un poème comme « Lettre-Océan » d'Apollinaire, dont les calligrammes eurent pour premier titre significatif celui d'« idéogramme lyrique », distribuée sur la spire la plus excentrée des ondes TSF qui se sont substituées au flux vital de la communication des symbolistes, le bruit des « chaussures neuves du poète ». Cette mise à l'écart du sujet réduit aux sons des pas dans l'espace présentatif du poème est emblématique

d'un retrait de la subjectivité commuée en une instance organisatrice des phénomènes. Or, comme Jenny le démontre, ce type d'espace présentatif d'apparence impersonnelle qui caractérise bien des poèmes d'Apollinaire est, en vertu des moyens techniques que s'est donnés le poète, le parfait achèvement du monologue intérieur dont Édouard Dujardin avait fait son projet quelques années auparavant. Mieux que bien des formes de discours, il parvient, en effet, par la juxtaposition de notations libérées de la logique narrative et chronologique et de la précision des instances personnelles qui constituent les exigences du récit traditionnel, à créer l'indistinction d'un courant de conscience où se mêlent les percepts et les voix, intérieurs et extérieurs, passés, présents et futurs, en un dépassement de la scission du sujet et de l'objet, du soi et de l'autre, du dedans et du dehors, de la réalité et de l'imaginaire, de l'affect et de la matière. Dans le même esprit, « [l]e beau fruit de la lumière⁴ » sur lequel s'ouvrent, *in extremis*, « Les Fenêtres », un des « poèmes-conversation où le poète au centre de la vie enregistre [...] le lyrisme ambiant⁵ », dénote plus qu'une simple dimension testimoniale et objectiviste de l'écriture de l'extériorité : il dévoile une intériorisation des éléments exogènes rassemblés dans le faisceau de la subjectivité poétique au sein d'une forme présentative. De même, l'unanimité défendue par un Jules Romains, soucieux d'exprimer la nature foncièrement collective et biologique, supra et infra-individuelle de la subjectivité, au moyen d'une « réceptivité passive » à l'existence, se solde par l'expression d'un paradoxal « lyrisme *in absentia*⁶ », à l'intérieur d'une œuvre (*La vie unanime*), où le poète n'en finit d'énoncer sa dissolution en se faisant le chantre « de la dépersonnalisation » de l'intimité. Mais c'est sans doute Pierre Reverdy qui, en France, reconnut le plus sciemment et avec le plus d'échos la dimension subjective du monde dont la modernité artistique et scientifique expérimentait les lois. Il appela à « fixer le lyrisme mouvant et émouvant de la réalité » dans un texte rendu célèbre qui reconnaît conséquemment l'existence antérieure d'un naturalisme romantique⁷. Par ailleurs, bien qu'elle ait été assimilée indûment à l'onirisme des surréalistes fascinés par les rapprochements les plus arbitraires des êtres, sa définition de l'image ne laissait aucun doute quant à la force d'évocation émotive attribuée à la « réalité », par le biais d'une révélation poétique des rapports les plus « justes » qu'elle recèle⁸. Quoi qu'il en soit, l'importance que lui accorde Breton dans *Le manifeste* témoigne de l'adhérence entre le rêve ou l'imaginaire poétique et la concrétude du monde matériel que vont dorénavant assumer et explorer de plus

en plus massivement les poètes jusqu'à nos jours en abattant les frontières abstraites érigées, sur le plan théorique ou idéologique, entre la conscience, le corps, le monde et le langage. Si elle est « création pure de l'esprit », l'image reverdienne n'en déploie pas moins une « réalité poétique » dotée d'une force affective. L'interprétation la plus idéaliste qu'on puisse en faire ne saurait occulter ceci qu'elle libère une « puissance » physique inhérente à un univers en puissance, qui réfère à un monde foncièrement potentiel, poétique ou sur-réel, auquel appartiennent les « réalités » dont la forme actualise un rapprochement possible. En bref, le psychologisme vers lequel un surréalisme inspiré par les productions fantasmatiques de l'Inconscient a pu tirer la conception reverdienne de l'image est loin de valider l'interprétation qui irait dans le sens d'une désincarnation. Sans compter le statut conféré par la psychanalyse aux données psychiques, le concept même de « hasard objectif » prévient d'emblée un tel égarement. Il situe en effet dans l'expérience physique et l'espace concret d'un monde poreux à la vie intérieure les prémisses de l'écriture, tributaire d'un processus comparable aux deux temps de la photographie, la captation et le développement, que Jenny a mis en valeur comme le modèle sur lequel s'appuie l'aboutissement de la « conquête [moderne] de l'extériorité⁹ ».

C'est ce « lyrisme de la réalité », qui s'incarne dans le corps, la lettre et l'environnement, et qui accorde en profondeur des courants littéraires trop rapidement jugés incompatibles, que tout un pan de la poésie d'après-guerre a mis en lumière jusqu'à nos jours par ses expérimentations, à l'apogée de la réévaluation du rôle du corps, du matériau et de la matière du monde au sein des pratiques artistiques entamée au vingtième siècle. À travers leur revalorisation, c'est une contribution notable de la nature à l'élaboration du sens artistique et poétique qui a été attestée bien au-delà de la participation limitée que lui ont reconnue les diverses conceptions métaphysiques en en faisant le support sensible des formes artistiques, des idées et des essences spéculatives de toutes sortes. C'est à coup sûr une initiative que n'a pu que rendre plus patente et plus pressante une réflexion croissante sur l'importance cruciale des milieux naturels et des environnements en général sur la vie humaine et son expression culturelle au sens large¹⁰. N'est-ce pas au moment où les écosystèmes se sont révélés grandement menacés par une activité industrielle soumise aux exigences du marché, qu'un intérêt renouvelé pour la nature, marqué par la prise de conscience de sa défiguration par la

technique, s'est traduit par une réhabilitation du paysage, non seulement dans la poésie, mais dans de nombreux champs de savoir et d'expression ?

Saisi comme un champ de monde vécu, structuré par l'orientation du corps et le point de vue d'un observateur, le paysage est un espace transitionnel déterminé par une écologie du sujet et du monde, de la nature et de la culture. Chez les poètes contemporains, il est de ce fait au cœur d'une interrogation sur les rapports et les transferts entre les formes, la parole, la conscience poétiques et le monde sensible. En raison de cette écologie, que celui-ci soit urbain ou naturel ne change pas qu'il porte toujours la marque d'une humanité qui l'ordonnance et lui donne sens, ne serait-ce qu'en le découpant en configurations perceptives, et il recèle toujours une dimension sauvage, eu égard à l'étrangeté ontique et extérieure de ses formes ou de sa matière qui est une ressource de la *phusis*. Afin de prendre acte de ce dépassement de la nature et de la culture vérifiable dans l'expérience du paysage où le monde se donne à éprouver et à dire, mais sans oublier le fondement naturel d'un tel dépassement, c'est du dehors qu'il conviendra globalement de parler pour approcher la sortie poétique qui s'est sciemment intensifiée au cours des dernières décennies, en dépit des tentatives d'enclorre le poème dans les cloisons d'un texte coupé du sujet et du monde, soit de la plus grande part de son sens et de sa référence, au profit de l'enquête théorique des structuralistes ou pour conforter des visions intransitives du sujet et de la parole. À cet égard, on note que, pour peu qu'il constitue une norme, au point que, même à un idéaliste comme Hegel, l'expression lyrique ait paru hautement favorisée par un « événement réel », jusqu'à « suppos[er] un être hors-de-soi¹¹ », le « lyrisme de la réalité » mis en avant par les poètes n'entraîne pas seulement une redéfinition de l'extériorité objective en termes de rapport, ou d'écologie, pour redonner à l'épreuve du dehors son sens naturel, mais celle du sujet et de son langage comme altérité, au sens le plus physique et le plus sauvage du terme. Le sujet et la parole du dehors ainsi dégagés contredisent tout effort de réduire la sémiose à l'autoréférentialité du langage ou de la concevoir dans le cadre d'une conception anthropocentrique et intellectualiste du *logos*.

Par la sortie que la profération de sa parole tout à la fois suppose et entraîne, le sujet du dehors éclaire se faisant, au moins en Occident, la venue d'un nouvel humanisme. Celui-ci se voit libéré de l'unicité identitaire et intelligible qui liait l'homme à un modèle transcendant dont il était l'image, et dont le sensible, bien qu'ambigu, faisait miroiter les reflets rassurants par ses lois immuables, régies par l'Âme du monde, la volition divine, ou des principes rationnels objectivables, tout en actualisant une scission rigide des règnes fondée notamment sur le clivage de l'âme et du corps. Cette discrimination stricte de l'humanité, étayée sur celle des facultés internes présidant à l'élaboration de son langage et de sa culture, et qui s'est accompagnée d'une objectivation générale du vivant, réduit à la physicalité de sa mécanique ou de son génome, est aujourd'hui bouleversée par l'écriture du dehors. Loin de se saisir dans la transparence d'une intériorité idéale et immuable, le sujet de cette écriture s'ouvre à la pluralité et à l'opacité du monde constitutif de son être et conscience. Les prérogatives ontologiques attribuées à l'homme par le modèle cosmogonique classique s'en trouvent ébranlées par l'expression de nouveaux rapports entre la parole intime et singulière et la matérialité sensible qui est au cœur de son jaillissement. C'est ce qu'un des poètes majeurs de notre époque, Seamus Heaney, annonçait d'une certaine manière par son premier titre, *Death of a Naturalist*¹² (*Mort d'un naturaliste*), où le travail de l'écriture se voit comparé à celui de la terre, dans un poème qui donne à penser la participation du verbe poétique et de ses significations à l'essor d'une nature naturante. Aussi, lorsque, la même année, Loránd Gáspár fait paraître *Le quatrième état de la matière*¹³, il évoque bien sûr, comme scientifique, l'état plasma des comètes et des vents solaires ; mais il suggère aussi une refonte des distinctions traditionnelles de l'intériorité et de l'extériorité, de l'esprit et du corps au monde, du verbe et de la nature. Ceux-ci sont unis par une sorte de transmutation alchimique qui fait non seulement de l'âme l'instance incarnée d'une humanité charnelle et animale, mais une modalité des choses émergeant de la création naturelle, et du monde, un foyer des passions au même titre que le corps expressif. Cet alliage étranger à la composition naturaliste de l'univers éclaire une adhésion plénière de la parole à la communauté du vivant chez ce médecin qui, à son entrée en poésie, affirma :

Nous vivions dans la grande tempête de greffes et de ramifications
le vaste empire répandu, éparpillé.

Ce qui reste au large des années
à l'extrême pointe du labour
— souffle bleuis, violences calcaires,
énorme pays de vies muettes —
nos gestes durcis de lumière.

*

[...]

*

Peu à peu toute joie devient nue.
On avance dans l'arbre complexe du voir¹⁴

Comme on le voit, la sortie de la subjectivité impliquée par « le lyrisme de la réalité » illustre une transitivity de la parole qui va de pair avec une reconnaissance de sa matérialité, d'abord relative au monde visé qui est intrinsèquement lié à son énonciation. Il s'agit là d'une réification du verbe et du sujet de la parole qu'Husserl permet d'approcher par son concept de « matière intentionnelle » qui inscrit la mondanité de l'acte lui-même :

*Nous devons considérer la MATIÈRE comme étant, dans l'acte, ce qui lui confère éminemment la relation à une objectité, et lui confère cette relation avec une détermination si parfaite que, grâce à la matière, ce n'est pas seulement l'objectité en général que vise l'acte, mais aussi le mode selon lequel l'acte la vise, qui est nettement déterminé.*¹⁵

Chez les poètes d'aujourd'hui qui récusent les conceptions abstraites et essentialistes de la parole par un chant, une prosodie, des images, un rythme ou un souffle qui surgissent de la fréquentation ou de la visée des paysages, cette « matière intentionnelle » du verbe présente un caractère hautement émotif. Dans leurs œuvres, la parole est un élément où le sujet lyrique s'exprime en outrepassant les frontières du moi et de « l'espace » poétique, sous le coup d'une émotion ou d'une perception inassignables, qui s'inscrivent à la jonction de trois états sensibles unis par une même tonalité affective : celui d'une conscience incarnée, celui d'un dehors et celui d'un langage. Nous touchons donc avec le transport lyrique ainsi compris deux autres facettes de l'altérité physique de la parole contemporaine : son incarnation dans un corps affectif et sa matérialisation dans une épaisseur verbale. L'une et l'autre sont au cœur des transferts entre le sujet et l'objet, le dedans et le dehors, la conscience poétique et la

nature, le sens et le sensible qui peuvent être aujourd'hui appréciés. Au cours du dernier siècle, nous avons assisté à la réhabilitation notoire de la voix et du souffle au sein de la culture scripturale de la poésie. Dans ses *Cahiers*, Valéry rend compte de cette initiative donnée au corps. L'« opération » poétique consiste en l'émission d'une « voix », d'un « chant magnifique » qu'il prend soin de « rattach[er] aux entrailles, au regard, au cœur [...] qui lui donnent ses pouvoirs et son sens¹⁶ ». Il va sans dire que cette nouvelle importance donnée au corps et que la motivation phonique de la musique verbale ont contribué à décroquer le poème, dès lors expressément pris en charge par un sujet, doté d'un souffle, d'un rythme et d'une intonation, engagé dans son environnement. La voix porte en effet tout à la fois l'empreinte de l'organisme, de l'émotion, de la tonalité affective du monde sensible, de la pensée ou, au moins, du sentiment physiologique de la conscience. Or cette valorisation de la dimension vocale participe d'une exploitation généralisée des ressources signifiantes du langage, que plusieurs poètes, théoriciens et penseurs ont, par ailleurs, considérées comme le médium d'une expression du corps ou de l'expérience sensible des choses¹⁷.

D'un point de vue général, le poème contemporain trouve un élément important de définition dans sa tendance à densifier la matérialité du discours, où, en plus du « son » et du « rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain.¹⁸ » Cette mise en relief du « corps verbal¹⁹ » est loin de résulter en une simple inversion de la hiérarchie traditionnelle opposant l'esprit à la lettre, qui couperait le poème de son sens lyrique et de toute référence objectivante au réel. Elle ne se résume pas davantage en une sorte de matérialisme abstrait qui reconduirait les vieux binarismes de la conscience et du corps, ainsi que de la *phusis* et de la *poiesis* par son inaptitude à signifier ou à désigner²⁰. Comme l'a affirmé, avant Valéry, Mallarmé, considéré aussi longtemps, à tort, comme un intellectualiste, voire un essentialiste, l'opacification du matériau verbal est la condition même d'une relation signifiante entre le langage et le monde naturel : elle lui donne la consistance des choses, du corps : « À toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et, dans ses consonnes, comme une architecture délicate²¹ ». Pour autant, cette densité et cette transitivity ne sont pas hétérogènes à l'expression de l'esprit, comme

l'indique l'idéalisation du « Mot » mis en relief par la capitale, qui porte la trace d'un refus de « séparer » « le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel », énoncé dans « Crise de vers²² ». Au contraire, « [é]voquer petit à petit un objet » au moyen de cette langue charnelle renferme la possibilité de délivrer et de « montrer un état d'âme²³ » incarné dans la matière du monde, du corps et de la parole. C'est en prenant en charge la transativité expressive ainsi proclamée par Mallarmé que des poètes marquants du siècle suivant ont accompli un travail formel célébré sans pour autant permettre d'opposer les fonctions émotive, poétique et référentielle du langage. S'inscrivant de la sorte dans une filiation qui a interrogé ou élucidé l'incarnation de la conscience dans l'univers, de la pensée dans le langage et de la parole dans un corps en interaction avec l'extériorité, ceux des poètes d'après-guerre qui ont pris acte de la sortie lyrique font apprécier dans leurs œuvres le retentissement réciproque d'un monde émouvant au sein du matériau sensible et lyrique du verbe. C'est ce que Michel Collot a désigné par le concept de « matière-émotion », emprunté à une formule de René Char, qui unit synthétiquement l'intériorité et l'extériorité dans leur champ respectif et dans le « corps verbal » du poème²⁴. En nous attachant à en révéler les ressorts, la profondeur et la complexité dans les œuvres, c'est la relation charnelle au cœur de la réflexion poétique contemporaine sur la consubstantialité du sens et du sensible qui constituera l'objet de cette étude. En raison de son exploitation caractéristique et significative du signifiant au cours des cinquante dernières années, la poésie est, parmi toutes les formes de discours, celle qui est le plus à même de rendre compte de cette subjectivité du dehors étayée sur l'appartenance de la conscience au corps, au monde et à la parole. Au moment où nous assistons par ailleurs à une assimilation croissante des réflexions sur le rôle des environnements et des spatialités en général dans nos existences et dans l'expression de la pensée, la promotion du paysage sur le plan thématique et formel des œuvres se joint à celle du corps pour faire du poème un objet d'étude encore plus privilégié.

Dans le cadre de cette étude, il serait bien sûr inenvisageable et peu productif de présenter succinctement plusieurs représentants d'une poétique paysagère qui, comme il faut s'y attendre, dépasse largement nos frontières. L'épreuve du paysage et des rapports qu'elle entretient avec celle de la parole ou du *logos* au sens large est, certes, universelle, mais elle est aussi spécifique aux diverses cultures et, en cela, singulière comme l'est toute expérience

vivante des étendues communes ou de la langue renouvelée par l'énonciation. Elle est marquée à la fois par l'idiosyncrasie du sujet et par des traditions qui déterminent les explorations et les enjeux des pratiques. C'est pour ces deux raisons et pour analyser en profondeur l'imbrication des structures du langage et du monde de vie pris en charge par le sujet contemporain de la parole qu'il s'avère pertinent de circonscrire le corpus poétique à deux poètes de l'Europe occidentale dont l'esthétique fait la belle part à l'esthétique : le Français Jacques Dupin et l'Irlandais John Montague. Ce choix est motivé par plusieurs exigences d'ordre épistémologique. La première tient à la nécessité d'employer l'approche comparative pour dégager des constantes et certaines originalités d'une expérience de la parole au monde qui conjugue le pluriel et le singulier, l'*idios cosmos* et l'*idios koinos*, en raison de la structure d'horizon de l'extériorité et des langues naturelles. En regard de cette nécessité, la sélection de ces poètes est encore motivée par le fait que leurs horizons se sont justement croisés. Ami de Dupin, Montague est un voyageur et un Irlandais de l'exil. Né aux États-Unis et rapatrié en Irlande du Nord à l'âge de quatre ans, il traversa dans son jeune âge la France qu'il habite maintenant, inspiré par la tradition troubadouresque, dont le lyrisme correspond à des aspects méconnus de la poésie bardique, et par la poésie française du XIXe et du XXe siècle. On fera valoir aussi que l'héritage gaélique ravivé dans son œuvre représente l'une des strates immémoriales de l'histoire culturelle du peuple français. Cet horizon temporel et spatial commun passa d'ailleurs près d'être affirmé par une collaboration autour d'un projet de traduction de *L'effondrement*²⁵, la pièce de théâtre de Dupin, par Montague, qui l'abandonna à la mort de ce dernier. Moins emblématique de leur séparation que de leur connivence, puisque ces deux poètes partagent un imaginaire de l'origine, le personnage de Thomas y est cet « Irlandais exilé entre deux terres [...] qui mourra de n'avoir pu traverser la mer, déchirure qui sépare son île d'un inaccessible finistère.²⁶ » Or ces mots évoquent une séparation entre les territoires et avec une « [m]atière d'origine²⁷ » que les deux poètes surent franchir non seulement par leur amitié, mais à travers leur valorisation et leur exploration des paysages naturels. Chez l'un et l'autre, ils recèlent et exhument les matières premières du poème, qu'il s'agisse des sources enfouies ou éparées de la mémoire personnelle et collective, ou d'une matière verbale chaotique et sémiotique qui ressource les formes poétiques à la faveur de l'émergence des substances et des puissances pulsationnelles de la *phusis*. Représentatifs d'un courant significatif qui fait du monde naturel l'objet

privilegié d'une ouverture moderne à l'extériorité qui est l'occasion d'une réflexion nouvelle sur la nature de la poésie, ces deux poètes prédisposés à dialoguer ont ainsi fait de la sortie de la conscience poétique un enjeu fondamental de leurs œuvres respectives.

En guise d'introduction, on peut présenter la « *[l]angue greffée*²⁸ » de John Montague et la « *[m]atière du souffle*²⁹ » de Jacques Dupin comme des emblèmes équivalents de cette nouvelle écologie qui donne à apprécier les dimensions naturelles de la parole et poétique de la nature, en s'étayant sur une solidarité de l'intériorité et de l'extériorité, éprouvée dans les replis du monde, aux confins de l'intentionnalité onirique, intuitive ou mentale, et au cœur de la parole expressive du poème. D'une part, comme la formule de Dupin le signifie par la préséance qu'elle donne à la valeur ontique, la langue du poème se voit conférer le poids et la densité des choses dans l'épreuve poétique de la sortie. Sa « lisibilité » déborde le régime de l'écriture ou de la trace scripturale : elle est fonction d'une assimilation du *logos* à la concrétude des données perceptives qui s'offrent dans l'évidence de l'expérience sensible. Entrer dans le langage singulier et soi-disant privé du poème équivaut dans cette mesure à entrer dans l'espace commun du dehors :

La visibilité du poème est [...] notre propos, dans sa diversité et sa richesse, ses méandres et son éclat. Car la poésie a besoin pour être et nous parvenir d'emprunter une apparence matérielle et sensible [...]. Elle n'est pas enclose dans les pages du livre, ni dans le feuillet manuscrit, ni dans la voix du récitant. Elle ne dépend pas de la réussite d'une typographie ou de la justesse d'une illustration [...] elle n'existerait pas sans un mode d'extériorisation qui lui ouvre le dehors, favorise sa respiration et sa lisibilité, et surtout l'aide à se détacher de la singularité, des limites et même du rayonnement de celui par lequel elle nous est transmise. (*Jh.* 111-112)

D'autre part, si l'extériorité est génératrice de sens, cela suppose que la sortie perceptive inhérente à l'immersion paysagère coïncide avec l'accès à une intimité lointaine et externe, dont les formes et les significations prennent les contours changeants d'une réalité sémiotique, comme le démontre la sensibilité à la fois onirique, esthétique et matérielle du « Dedans » (« Within ») extériorisé qu'investit le poète en *divaguant* dans l'étendue d'un monde foncièrement fabuleux, où s'enracinent les « rêves d'enfance ». Remarquons au passage que la série transformatrice des potentialités hallucinatoires du contenu de la

conscience semble trouver ici dans la nature créatrice un support adapté à son expression paysagère. Comme si la diversité et la haute détermination de la *phusis* correspondaient tout particulièrement à la mouvance et à la complexité de la vie intérieure ainsi qu'à la plasticité du verbe modelé par les poètes contemporains, ce qui peut expliquer la faveur et le regain d'intérêt dont jouit l'extériorité naturelle parmi toutes les formes de paysages au sein des poétiques du dehors :

ouvrir une porte
et entrer dans
un jardin magique.
Les rêves d'enfance
de celui-ci, quelque part
un gond de portail parmi

les hautes fleurs,
les lierres, ou une petite poignée
perdue sous les pétales.
Personne ne regarde quand
tu pousses lentement

cette porte secrète
ouverte pour échapper aux
appels éternels
des *Où es-tu ?*
Reviens à la maison
tout de suite, s'il-te-plaît !

*

Tu n'entendras pas
les ordres, les injonctions,
au-delà de cette porte
sauf dans le silence,
brossé par les ailes vol-
tigeantes des papillons,
la même chaleureuse beauté
qu'à l'extérieur, toute
couleur et mouvement,
feuilles remuantes, soupirantes
une branche tremblant
comme près de parler.

*

L'air translucide,
clair de possibles,
comme si une figure magique —
un jardinier voûté,
ou un géant amical —
allait soudain paraître,

mais seul le soi
écoutant le soi,
inondé de calme,
tendu dans l'anticipation
radieux de reconnaissance,
loin de l'irritation.³⁰ (SP. 13-14)

Même s'il parut en 2001, ce poème est représentatif de tout un pan du grand tournant réaliste dans la mouvance duquel les poètes qui s'accomplirent au sortir de la Seconde Guerre, en répondant au vœu énoncé par Louis MacNeice³¹, ont fait de la poésie Irlandaise l'une des plus prolifiques, tant en termes de productivité que par son éventail de thèmes et sa diversité formelle. Mais si Montague s'est, sur cette voie, trouvé aux premières lignes d'une contestation générationnelle et féconde du romantisme mythologique incarné par Yeats et les écrivains de la Renaissance celtique, le regard qu'il porte sur l'expérience rurale et prosaïque dont il fait son matériel poétique se distingue de l'antipastoralisme rigide dont Patrick Kavanagh en Irlande, et Philip Larkin, installé à Belfast jusqu'en 1955 avant d'en ramener les principes en Angleterre, furent les figures de proue. Témoignant d'une supplantation du modèle yeatsien par l'influence de Joyce, son parti pris pour le discours familier, la vie quotidienne et locale ainsi que ses personnages et ses détails les plus banals fut loin de s'opposer à l'expression lyrique et épique de la réalité. En se détournant des poncifs de l'idéalisation yeatsienne de l'Irlande et du réel, il manifesta le désir (partagé notamment par Thomas Kinsella et Seán Ó'Riordáin) « de puiser dans la tradition alors même qu'il se distanciat de ses conventions contraignantes », faisant foi, avec une virtuosité unanimement signalée, « de l'effort de l'époque à atteindre un compromis entre la naturalité et les artifices³² » de la vieille rhétorique. Emblématique de cette tendance, les vers de « Dedans » dénotent une propension caractéristique de Montague, relevée par Wes Davis, à « suspend[re] le poème juste au moment où il aurait pu autrefois sentir [— avant son premier livre —] la

nécessité de justifier par une fioriture poétique l'attention donnée aux petits détails [...] [de la vie] quotidienne³³». Si le poème s'« ouvr[e] » sur « un jardin magique », cette inclination transparaît dans la méfiance envers la déformation mythique du réel, révélée par le statut potentiel des visions et des acousmates fantastiques fantasmés dans le paysage. Les « figure[s] » oniriques personnelles et traditionnelles poignent ici au seuil de leur apparition et la « branche » où bruissent les « feuilles » « soupirantes » ne demeure que « près de parler ». Dans cette perspective, la mise en évidence de cette virtualité est à la fois fidèle au mode d'actualisation de l'imaginaire au sein des conditions expérientielles qui déterminent la fréquentation du paysage naturel par l'enfant, et le fait d'une rémanence du « souvenir que le poème a exploité³⁴ » sans cacher son statut et trahir le contexte réel de son surgissement. Elle signifie ce faisant l'altérité réelle de l'extériorité « clair[e] de possibles », où le poète doit à nouveau s'immerger pour mieux entrer en lui et en celui qu'il fut, lesquels s'expriment ensemble dans le poème, cet espace transitionnel, analogue au « jardin », entre le dedans et le dehors. Pour l'enfant comme pour le poète, entrer en soi s'accomplit donc par un geste qui équivaut à une sortie, ainsi que le dévoilent l'ouverture initiale de la porte et l'assimilation du paysage intérieur « à la même chaleureuse beauté qu'à l'extérieur ». Or, c'est cette résistance du dehors, illustrant la prégnance du précepte de recension des faits à la source de la redynamisation moderne de la poésie irlandaise, qui sous-tend justement la possibilité de la sortie et d'une greffe de la langue intime et informante d'un sujet dans l'extériorité. Contre toute conception qui viendrait affirmer la dissolution des champs du subjectal et de l'objectal, en annihilant les déports et les transports lyriques du sujet dans le monde et par les voies du langage, et le jeu inépuisable des possibilités de l'objet et des mots réactualisés par des subjectivités multiples, les poètes d'aujourd'hui permettent d'aborder la *[m]atière du souffle*, les paysages sémantiques du discours et l'extériorité naturelle comme les médians d'une ekstase par laquelle ils s'excentrent et se révèlent comme êtres des lointains. C'est ce que, faisant pendant à la profondeur subjective de l'extériorité envisagée dans le poème de Montague, met en valeur celle de l'écriture ouvrant le sujet à l'horizon du dehors dans ce poème de Dupin.

S'en tenir à la terre, à l'écriture de la terre, et relever du feu — se lever avec le feu...
notre rencontre future, des milliers de fois la première, et la seule... [...] des élans

divergent qui se joignent dans l'épissure de la nuit, un cordage trempé, et le pas de l'un glissant sur le corps de l'autre à travers labours et forêts, déserts et glaciers...

un pas, une enjambée, la dernière toujours — et la suivante, désaccordée, ici, tendue, entendue de personne... le pas qui gravit, qui marque la crête, le même pas descend au ravin... le même pas qui se tient plus haut, à l'aplomb de nous, vertigineux, et passe plus loin dans le souffle, dans l'attente du souffle et de la douleur... (*Éch.* 201)

Comme cet exemple achève de l'illustrer, la poésie contemporaine du dehors n'offre pas la possibilité de substituer aux interactions profondes du couple sujet-objet, une identification idéaliste ou naturaliste qui en reconduirait la dichotomie, que ce soit en réduisant l'extériorité à la concentration d'un sujet transcendantal dont le Pour-soi ou le Concept hégélien fournit un modèle, ou en vouant la subjectivité à sa pure dispersion dans son fondement naturel. Entre transcendance et immanence, à mi-chemin du subjectivisme et du réalisme où se situe le « lyrisme de la réalité », la sortie poétique suppose une épreuve simultanée du pour-soi et de l'en-soi qui maintient l'altérité du sujet et de l'objet. C'est la raison pour laquelle l'immersion dans un paysage et « l'écriture de la terre » s'avèrent des expériences transformatrices et créatrices au sens fort, qui font la différence, en réinventant le soi et le monde.

Désignant expressément cette rencontre altérante indispensable aux « transports » de la sortie lyrique, le poème de Dupin évoque, comme celui de Montague, une comparution du monde et du soi au fondement de leur comparaison. Si le sujet en vient à « se lever avec le feu », c'est à la faveur de l'affrontement plus ou moins harmonieux de leurs « élans divergent[s] qui se joignent dans l'épissure de la nuit ». Le poème insiste par ailleurs sur cette différence première en soulignant par son propos et sa forme la structure d'horizon d'une sortie essentiellement différée (« notre rencontre future, des milliers de fois la première »), mais dont la différance confère au passage son authenticité inaugurale et sa pleine efficence (« passe plus loin dans le souffle, dans l'attente du souffle et de la douleur »). En cela, le poème est bien le « pas », l'« enjambée » qui, ainsi que le figure le hiatus typographique, comble le vide ou l'écart soi-disant insurmontable qu'on a longtemps, et même récemment, voulu imposer entre les mots et les choses, le poème et le monde ; comme si « le pas qui gravit, qui marque la crête », auquel nous pouvons associer le rythme et l'avancée poétiques,

n'était pas « le même » qui « descend au ravin » se ressourcer dans le fond obscur de la *phusis*, où tout se transforme, « labours et forêts, déserts et glaciers », manifestant justement à travers son devenir ses innombrables différences. L'articulation du poème et du dehors, de l'extériorité naturelle et de la conscience poétique ainsi suggérée substitue donc une structure d'horizon, pouvant être saisie comme une déhiscence, à l'opposition abstraite du sujet et de l'objet. Preuve en est que le poème de Dupin, comme celui de Montague, se présente comme étant tributaire d'un corps en marche, évoluant indistinctement dans l'intériorité et l'extériorité dont il est à l'écoute. Aussi, à l'exemple de l'expérience de l'horizon, qui est un fait de nature et le modèle d'une structure générale de l'expérience et du sens, la forme poétique s'offre aujourd'hui comme la visée intentionnelle d'un monde matériel qui, en retour, sous quelque modalité qu'on le trouve, est pris en charge par une conscience subjective, mentale et physiologique, qui est toujours « conscience *de* quelque chose³⁵ » comme a dit Husserl. Dans cette mesure — hors de toute forme de substantification s'entend —, la subjectivité poétique saisie comme champ de conscience est conforme à l'*hupokeimenon* d'Aristote, qui a donné le sens de la forme latine *sub-jacere*. « Jetée sous » ce qu'elle vise, subit et élève dans l'évidence de la forme (*subir* en espagnol c'est aussi « monter », « élever » selon l'idée de prise en charge de ce qu'on supporte et tire à « l'évidence [qui] n'est pas la transparence³⁶ »), elle est, comme le verbe de mouvement l'indique, ce qui s'élance ou est constamment tiré au loin, hors de soi, pour se faire le substrat du monde qui en est le fondement, et qu'elle exprime au sens fort dans un poème. En vertu de la structure d'horizon de l'intentionnalité poétique et de la nature vécue, il y a donc une véritable advenue du dehors, une authentique levée de monde dans la poésie ; et ce que dit Husserl de l'« évidence transcendantale » à propos du sensible vaut pour elle : « Dans l'évidence, au lieu d'être visée de manière simplement extérieure, la chose est présente *en tant que telle*, l'état de choses est présent en tant que tel, et celui qui juge en est conscient.³⁷ »

À bien considérer ce qui découle de ces analyses, et pour peu que les œuvres de Dupin et de Montague soient représentatives d'un réinvestissement physique du paysage étayé sur une revalorisation contemporaine du corps et du « corps verbal » dans la poésie, force est d'envisager aujourd'hui un isomorphisme entre l'expérience perceptive du monde extérieur, telle qu'elle se vit à travers le paysage matériel, onirique ou imaginaire, et celle, proprement

linguistique, du poème. Cet isomorphisme devrait plus particulièrement permettre de dégager un rapport entre l'organisation des formes esthétiques du langage et celle des représentations sensibles, si ce n'est de la *phusis* elle-même, ce à quoi on peut légitimement s'attendre, dans la mesure où c'est de l'intérieur de la nature que le sens poétique, incarné dans la matière verbale des langues dites naturelles, au même titre que l'est toute idée dans un corps au monde, se donne maintenant à concevoir.

En plus de la contemporanéité des poètes (l'œuvre de Dupin s'échelonne de 1950 à 2006, celle de Montague, de 1958 à 2009, date de parution de son dernier recueil), c'est sur la base de cette connivence entre l'incarnation du sens poétique dans la matière verbale et celle de la conscience dans une chair engagée dans l'extériorité que se justifie la comparution de leurs œuvres dans une étude sur le sujet du dehors. En vertu de l'expérience physique et sensorielle qu'elle sous-tend et éclaire aujourd'hui plus que toute autre forme de discours³⁸, force est d'admettre que la poésie réalise une médiation entre l'intériorité et l'extériorité. Au cours de la dernière cinquantaine d'années, qui fut marquée par le rayonnement des démarches de Dupin et de Montague, une large part de la production poétique a mis en œuvre cette ouverture en se révélant habitée par un souffle, une « chair », et structurée par des rapports entre le dedans et le dehors construits par le corps percevant. Véritable élaboration esthétique d'un univers perçu et des horizons vécus de la vie sensible ou esthétique, les textes qui la constituent questionnent concrètement les rapports de la conscience et du monde, de l'esprit et du corps, du sujet et de l'objet, du sens et du sensible. Ils en récusent le dualisme en réfléchissant formellement — en des termes explicites ou par les voies de la forme — à leur aptitude à transmettre les épreuves authentiques du dehors dont ils sont tributaires. Le décroisement du poème et de l'intériorité subjective ainsi exploré dans la foulée de la contestation progressive et triomphante de l'idéalisme cartésien, qui superposait le *logos* et l'étendue, a conduit à une réinterprétation du lien entre la *phusis* et de la *poiesis* au sein des œuvres les plus déterminantes. Saisies comme une production linguistique et charnelle en partie immaîtrisable, dont l'essor s'atteste et s'éprouve de l'intérieur du monde naturel et au contact des formes sensibles, leurs formes s'y présentent comme une hypernature, ou une nature au second degré, dévoilant et structurant un environnement signifiant, non seulement habité par une perception et une sensation sémiotique, mais par une parole parlant le poète

autant sinon plus que celui-ci ne l'énonce. En vertu de cette déhiscence et de cette interaction, qui soulignent l'imbrication du verbe et de l'extériorité naturelle, les œuvres contemporaines apparaissent susceptibles de mettre en lumière et en mots quelque chose du principe génératif obscur de la nature, créatrice d'êtres et de formes sensibles au même titre que des prémisses du sens qui s'actualise dans les formes du discours. C'est là un pouvoir expressif que nous devons nous attendre à repérer en raison des nouveaux statuts de la parole et du monde, du sensible et du sens mis en avant par les poètes, et nous ne manquerons pas de l'interroger chez Dupin et chez Montague.

À la fois précurseurs et emblématiques du questionnement et des pratiques aujourd'hui nombreuses qui sont fondés sur la reconnaissance de la fonction structurante de l'ouverture au dehors, les poèmes de ces derniers s'offrent comme des organismes verbaux informés par le monde sensible et les modalités du corps esthésique. Plus que dans un territoire mental et intellectuel, leur espace s'inscrit du côté du sensible et sollicite les sens, comme le signifient le mouvement, les perceptions et les sensations du corps à la source de l'avancée et du déploiement des inventions poétiques dans les deux extraits cités. Les tropes, le rythme, l'intonation et la prosodie donnent à sentir la résistance et la qualité subjective des objets du réel visés ou qui happent les poètes, déterminant à la fois leur vision et leur énonciation singulières. Cette incarnation des pensées poétiques dans le corps et dans la matérialité signifiante qui concentrent la puissance de leurs paroles se profile sur le fond de milieux déterminés par une structure d'horizon, soit une potentialité dont le poème actualise la virtualité. À l'esprit profane du poème correspond ainsi ce que Bernard Noël désigne comme une « terre aérienne », soit « un champ matériel dans l'épaisseur duquel » le poète peut « observer les précipitations produites par les mouvements du regard et de la pensée³⁹ » ou de toute autre forme de perception et de sensation. À la puissance du verbe correspond ainsi un monde en puissance, ouvert, générateur d'une infinité de sens ou de « précipitations » subjectives, que les poètes actualisent par les formes les plus diverses, tout en les rapportant plus ou moins explicitement à une entité créatrice envisagée au travers d'un imaginaire matriciel ou de l'origine. Tout en étant conscients du défi que ces transferts contemporains entre la nouvelle poésie de la nature et la nature sauvage de la poésie posent au discours analytique, qui menace de discriminer ce qui s'envisage de manière synthétique dans les

œuvres, nous rendrons compte de leur écologie dans un mouvement général allant de l'épreuve esthétique à celle du langage.

Ce sont comme autant de balises jalonnant une telle trajectoire que doivent être lus les éléments de l'énumération qui constituent le sous-titre de cette thèse : le paysage sémantique, le corps de la nature et la physique de la parole. En un premier temps, l'examen du sens et de la référence des paysages sémantiques sera l'occasion de focaliser notre attention sur la manière dont les œuvres rendent compte des modalités de l'expérience sensible du monde. Puis, au terme d'un déplacement de perspective général, opéré progressivement dans les deux premiers chapitres et allant « du sens de l'espace » à « l'espace du sens », le deuxième temps de ce mouvement de fond consistera à étudier les œuvres sous l'angle du rapport d'appartenance, d'extension et de prolongement qui les relie au corps de la nature. Ceci ne pourrait s'envisager sans avoir préalablement élucidé les fonctions d'un corps médian qui, à l'encontre de la conception strictement anatomique du corps (*körper*), agit en véritable vecteur des transferts entre l'intériorité et l'extériorité, la conscience et le monde sensible, l'extériorité naturelle et le langage poétique. Enfin, le dernier chapitre consacré à la physique de la parole aura pour finalité de souligner les ressorts de propriétés sensibles et stylistiques du langage de la subjectivité du dehors qui sont prégnantes chez les poètes. Nous pourrions ainsi mettre en avant certaines modalités de la parole naturelle que deux des œuvres les plus déterminantes du dernier demi-siècle appellent à reconnaître et à étudier afin de témoigner des nouveaux enjeux de la création poétique en éclairant les nouveaux statuts du monde et du langage. Bien entendu, en reliant des domaines que la tradition a longtemps conçus comme étant hétérogènes, les notions de paysage sémantique, de physique de la parole, ou même celle de corps de la nature appliquée à l'espace du poème, annoncent d'emblée qu'il ne pourrait être question de délimiter radicalement « le sens de l'espace » et « l'espace du sens » dans l'une ou l'autre des parties de cette thèse. Nous serons au contraire constamment incités par les œuvres elles-mêmes, et pour une raison bien évidente touchant à la méthode, à envisager et à illustrer les renvois entre ces champs. L'existence d'une subjectivité du dehors ne saurait en aucun cas être attestée sans mettre en avant leur porosité. C'est ainsi que l'étude du paysage sémantique devra être menée, non pas pour simplement souligner la prégnance thématique de l'épreuve esthétique, mais pour rendre compte d'un sens du sensible au

fondement des conditions matérielles de la signification poétique. Ceci nécessitera conséquemment que l'on porte attention aux figures du discours qui inscrivent et véhiculent les « idées » esthétiques d'un monde signifiant, inhérentes aux formes de la sensation et de la perception. Inversement, l'analyse de la physique de la parole ne saurait se restreindre à des considérations matérialistes sur le langage poétique : elle aura plutôt pour but de scruter plus avant des types de signification et de pulsations sensibles dont les ressorts seront recherchés du côté d'une nature sémiotique, alors même qu'ils pourront s'avérer aptes à conférer un sens expressif à l'extériorité. Ces renvois ponctuels entre les régimes linguistiques et sensibles, entre l'esthétique et l'*aisthesis* ne seront toutefois pas prétextes à un simple renversement tautologique. La succession des différentes parties de la recherche coïncidera aussi avec un creusement graduel du dehors, d'abord globalement entrevu comme une configuration de surfaces sensibles, poreuses à la subjectivité esthétique, puis approfondi peu à peu dans le creuset d'une écoute réceptive à ses modes d'organisation enfouis. L'analyse des rythmes et des scansion phonétiques permettra au même instant de mettre en relief la participation active de l'ouïe à la création d'un univers poétique qui s'élabore par-delà la scission abstraite des fonctions poétique et référentielle. Or, l'écoute de cet affleurement des sources d'une nature vive au cœur de la prolifération verbale ne pourra prendre cette ampleur qu'à la faveur d'une cumulation de diverses approches méthodologiques dont l'apport et le dialogue ouvriront l'horizon théorique et analytique à chaque étape de la recherche. Mais avant de les présenter et de déterminer les hypothèses qu'elles seront appelées à valider au fil de cette étude, il convient de démontrer d'abord que les œuvres de Montague et de Dupin sont contemporaines de tout un questionnement moderne, vaste et fécond, portant sur les rapports entre l'humanité et l'inhumanité, la subjectivité et le monde, le psychique et le somatique, le langage et l'épreuve de l'extériorité, au sein d'une pluralité de disciplines.

État contemporain de la question

Il ne saurait bien sûr être question de dresser ici un portrait exhaustif des champs d'études et des travaux où se sont révélées de nouvelles conceptions du lien entre l'humanité et ses productions, au sens large, et l'extériorité naturelle. On relèvera cependant au sein des

sciences et de la philosophie du langage l'exemple de quelques révisions significatives des thèses principales du structuralisme qui ont amené à repenser la relation du signe linguistique à ceux du monde de vie (*Lebenswelt*) au sein duquel les poètes modernes invitent à resituer les pratiques de la parole⁴⁰. En faisant dépendre le sens de l'énoncé de la *deixis*, saisie comme un horizon, une scène constituée autour d'un point de vue, le linguiste Charles Fillmore⁴¹ fait de tout discours l'espace d'une monstration fondamentalement ouverte sur l'extériorité du contexte énonciatif. La même année où paraît *Santa Cruz Lectures on Deixis* aux États-Unis, Jean-François Lyotard formule en France les thèses d'un pragmatisme similaire :

l'énigme de ces mots qui comme *je*, comme *ceci*, comme *ici* attendent leur « contenu » de leur actualisation dans un acte de discours, c'est [...] qu'ils ouvrent le langage sur une expérience que la langue ne peut stocker dans son inventaire, puisqu'elle est celle d'un *hic et nunc*, d'un *ego*, c'est-à-dire précisément celle de la certitude sensible [...] la signification [...] d'un « indicateur » est inséparable de sa désignation : ce qu'il veut dire, c'est ce dont il parle, et l'on ne peut pas en donner le signifié indépendamment du désigné, s'il n'est pas replacé dans la situation spatio-temporelle dans laquelle il est prononcé⁴².

Aux États-Unis encore, les travaux du philosophe Jerry Fodor, qui s'est intéressé notamment au langage de la pensée et des représentations⁴³, ont entraîné toute une réflexion sur les rapports entre les structures de ces dernières et celles du langage. Ce type de parallélisme caractérise par ailleurs de récentes approches sémiotiques qui ont su mieux que jamais intégrer les données de la perception pour relever leurs fonctions dans l'élaboration de la signification. Jacques Geninasca a situé par exemple l'émergence d'un sens « intelligible et sensible » au cœur des « configurations perceptives⁴⁴ » révélant la prégnance d'un savoir émotif dans la sphère du monde, et Jean Petitot a évoqué dans la même veine une « morphogenèse du sens ». Celle-ci repose sur une « auto-interprétation de l'apparaître par lui-même⁴⁵ » au fondement de la constitution du sens linguistique. Petitot envisage ainsi « un réalisme linguistique de la perception », et [il] va jusqu'à risquer l'hypothèse, inspirée d'une formule célèbre, selon laquelle « l'observable est structuré comme un langage »⁴⁶. À ces nouvelles topologies du discours et de la signification proposées au cours des dernières décennies du XXe siècle peuvent s'ajouter encore les exemples fournis par la sémantique structurale de Greimas et la linguistique de Hjelmslev. Le premier a cherché, on le sait, à

dépasser le champ de la linguistique pour l'inscrire dans le cadre d'une sémiotique générale du monde naturel et il s'est, dans cet effort, intéressé grandement à « la contribution du monde extérieur à la naissance du sens⁴⁷ ». Dans son ouvrage *Du sens*, il explore ainsi les « Conditions d'une sémiotique du monde naturel » et il tente de rendre compte du « passage du référent extra-linguistique au plan du contenu linguistique, c'est-à-dire à la structure sémantique.⁴⁸ » Il y affirme que « le monde dit sensible » est « l'objet, dans sa totalité, de la quête de la signification » et qu'« il se présente dans son ensemble et dans ses articulations comme une virtualité de sens pour peu qu'il soit soumis à une forme⁴⁹ ». Son organisation renvoie à proprement parler au découpage des paysages sémantiques : elle structure l'espace du sens, ce qui préfigure la thèse, énoncée dans *Sémiotique*⁵⁰, d'un isomorphisme entre le plan de l'expression du monde naturel et le plan de contenu des langues dites naturelles. C'est par ailleurs une même potentialité sémiotique du monde qui est mise en avant par la linguistique de Hjelmslev, chez qui la détermination des formes de contenu et de l'expression des langues naturelles repose sur la division structurante du continuum qui caractérise leurs substances respectives.

Hors du champ des sciences du langage, on doit à la phénoménologie un apport important et plus précoce dans l'élucidation et l'analyse contemporaines d'un sens et d'une conscience au monde, fondé sur la participation du percevant et du sujet expressif à la « chair du monde ». Les travaux menés en France par Merleau-Ponty dans le prolongement des principales thèses husserliennes ont connu un rayonnement qui repose sur la mise en valeur d'un corps médian unifiant dans son faisceau l'esprit et l'anatomie, le percevant et le perçu, le pour-soi et l'en soi, la pensée et la « chair » de l'extériorité, dans un dépassement marquant de la scission du sujet et de l'objet qu'avait reconduite la tradition. À partir du « primat de la perception », affirmé dès 1933, le phénoménologue a illustré un excentrement de l'intériorité subjective, incarnée dans une « chair » transitive, de nature à donner une assise charnelle à l'isomorphisme entre « le sens de l'espace » et « l'espace du sens⁵¹ », l'organisation du discours et celle du monde sensible mis en avant par les sémioticiens. Bien que son dernier ouvrage soit demeuré inachevé, il a pu y élargir la solidarité du percevant et du perçu, nouée dans l'entrelacs du corps et de la matière esthétiques, au domaine du langage, en s'interrogeant sur le « passage » d'un « sens perceptif au sens langagier⁵² » qui aurait le

premier pour modèle. Or c'est ce que la *Phénoménologie de la perception* laissait déjà présager en dégageant les modalités d'un corps expressif⁵³, compris comme le prototype et la ressource d'une langue charnelle et vocifératrice signifiant grâce à l'exploitation de sa matérialité. Ce faisant, le philosophe a mis en lumière un type de communication antérieur à celui qui s'appuie sur le système des conventions linguistiques : il remonta en deçà de l'arbitraire du « signe conventionnel », envisagé du seul point de vue du sens conceptuel, pour envisager un discours composé de « signes naturels », aux propriétés analogues à celles du « geste ou [de] la mimique émotionnelle », dont le modèle est explicitement celui de la « poésie⁵⁴ ». Cette valorisation des modalités charnelles du langage a fortement contribué à une réinterprétation contemporaine du clivage entre les mots et les choses, ressaisi dans le sens d'une transitivity expressive et émotive qui repose sur la porosité du corps percevant et des choses offertes à la sensibilité. La double incarnation de la pensée dans une matière verbale et de la conscience dans la « chair du monde » impliquée par cette théorie de l'expression fut par ailleurs directement reliée à l'affirmation d'un nouveau *cogito* faisant de l'ek-stase la condition intrinsèque d'un sujet du dehors, voué à une véritable sortie ontologique dans l'espace d'un monde qui fait signe comme dans celui des signes qui font monde.

Si on pose un regard d'ensemble sur l'histoire des idées et des formes esthétiques au siècle dernier, force est de constater l'émergence d'une nouvelle *épistémè*, dont ce court exposé se veut le survol, sensible aussi bien au travers des théories, des critiques que des pratiques poétiques, mais sans doute plus encore au sein de ces dernières, dans la mesure où se sont elles qui, souvent, suscitent et motivent de nouvelles réflexions sur l'expérience du soi, du monde et de la vie dans le sillage de leurs productions. Or si cette *épistémè* nous a globalement fait assister à un renouvellement des représentations de l'« intériorité » subjective, de la nature et du corps qui va respectivement dans le sens d'une desubjectivation, d'une desobjectivation ainsi que d'une transitivity, nous pourrions la résumer à l'intérieur du champ littéraire par la reconnaissance et l'exploration intensive d'une « équivalence formelle entre les « états de choses » et les « états d'âme » du sujet⁵⁵ », ainsi que l'ont énoncée Fontanille et Greimas dans leur *Sémiotique des passions*. Bien sûr, cette formule emblématique du « lyrisme de la réalité » attesté dans l'épreuve de la parole décrit une

identification qui n'est pas sans précédent dans l'histoire de la culture mondiale et, même, « occidentale ». On sait que des types de pensées auxquels on se réfère souvent comme aux modèles les plus archaïques, qu'ils soient présocratiques ou sauvages, se sont caractérisés et définis par une liaison du *logos* et de la *phusis* en une union indécomposable. Ceux-ci ont évidemment traversé des filiations diverses, souvent souterraines et ils sont parfois remis au goût du jour par les ethnographes ou les critiques s'exposant à la présomption qui voudrait affirmer leur caducité ou leur disparition de la culture occidentale. Sans en faire une manifestation de leur résurgence, on constate aujourd'hui que le déclin des dualismes véhiculés, il n'y a pas si longtemps, par toute une tradition métaphysique a donné lieu au retour en force d'une osmose de l'esprit et de la nature, de la conscience et du dehors abordée sous divers angles, tant sur le plan esthétique que philosophique, et que nous devons, il est vrai, en partie à la vivacité et à l'expansion des courants primitivistes dans l'art et la pensée modernes⁵⁶. Néanmoins, ce retour nous semble participer d'un mouvement d'ensemble propre à notre contemporanéité en général.

Ce n'est pas un hasard si, après la Guerre, l'affluence de nouvelles sensibilités poétiques éveillées au « lyrisme de la réalité » sensible, et qui placent l'expérience charnelle du dehors au cœur de leur pratique, s'est accrue conjointement avec l'essor de la phénoménologie qui s'est attachée à démontrer la solidarité de la conscience incarnée et de l'extériorité, et le fondement sensible du sens en investissant la question *Du sens des sens*⁵⁷, pour faire référence à l'ouvrage marquant d'Erwin Straus. En retour, que cette philosophie de l'incarnation ait tiré un profit notoire de l'expérience d'artistes et de poètes annonciateurs de nouvelles manières de considérer les rapports de la subjectivité et des langages au corps et au monde esthétiques témoigne d'un véritable tournant. On peut, avec Michel Collot, voir en Rimbaud l'un des pionniers de cette sensibilité nouvelle. Les « Lettres dites du voyant » doivent en effet l'importance qu'on leur a conférée au surgissement d'un déplacement de la conception de la subjectivité qui va dans le sens d'une extériorité et d'une altérité. « Je est un autre », « on me pense » : la sortie ainsi attestée dans le contexte de l'hallucination poétique qui jaillit d'« un dérèglement *de tous les sens* », sous-tend « l'éclosion d'une pensée » incarnée dans une phénoménalité : « je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.⁵⁸ » Or

c'est ce rapport nécessaire et dépossédant du sens au sensible formulé par Rimbaud et révélé par le discours poétique qui fait, encore aujourd'hui, l'objet de recherches significatives au sein d'une critique littéraire nourrie par la phénoménologie et à l'écoute de la parole moderne et contemporaine. Plusieurs d'entre-elles témoignent de l'isomorphisme entre « l'espace du sens » et « le sens de l'espace » évoqué plus haut en attribuant à l'épreuve poétique, saisie comme un modèle du discours, des propriétés analogues à celles qui caractérisent l'expérience du monde sensible. Ainsi l'expression poétique permet-elle de renouer avec la situation du sujet jeté « hors de lui » dans le sensible à la faveur de la dimension ek-statique de la perception :

L'extase visuelle place le voyant hors de soi. Mais « la sortie de soi n'est pas une situation exceptionnelle » ; elle est aussi la condition même du langage : « Chacun de nous ne cesse de sortir de soi ne serait-ce qu'en s'exprimant ». Le regard comme la parole « nous donnent le curieux pouvoir d'être intérieurs à l'extérieur de nous-mêmes ⁵⁹ ».

Notons que c'est dans le décroisement impliqué par cette coïncidence que réside le sens de l'évaluation rimbalienne du romantisme, qui révoquait déjà l'interprétation réductrice de l'exaltation sentimentale du moi au profit d'un lyrisme externe (« On n'a jamais bien jugé le romantisme. Qui l'aurait jugé ? Les critiques !! Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur »). C'est en lui que réside également le mystère de son « Alchimie du verbe », qui transmute le contenu conceptuel des mots en une vive matière sensible ayant toute la « teneur » d'un monde charnel noué à son intériorité métamorphique hallucinée (« Depuis longtemps je me vantaïs de posséder tous les paysages possibles [...] / [...] / Je rêvais croisades [...] déplacements de races et de continents [...] / J'inventai la couleur des voyelles ! [...] je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible [...] à tous les sens. ⁶⁰ »).

Inspiré par la phénoménologie husserlienne, l'essayiste et critique Jacques Garelli a offert le moyen de comprendre les ressorts de l'hallucination rimbalienne en analysant la propriété du discours poétique de « former monde », notamment en vertu de la « structure de conscience imageante » à laquelle il assimile « l'image poétique ⁶¹ », d'où émanent les

dimensions spatiales et temporelles. Ainsi, comme Husserl l'a donné à penser, il avance qu'un poème n'est pas déchiffré par une simple lecture des contenus conceptuels du langage, ce qui porte un autre éclairage sur l'assertion de Rimbaud affirmant que la parole lyrique ne peut être « comprise ». En effet, la lecture du poème « ne peut être réduit[e] à une activité de connaissance sémantique. C'est une épreuve d'être ». Cette phénoménalité qui repose sur une « ouverture intentionnalisante ⁶² » a pour ressource la texture du langage, dont les images, la prosodie, la scansion, unissent le style linguistique de la forme aux actualisations sensibles et sensibles du *Lebenswelt* : « le mouvement opératoire de la création artistique, irréductible à une décompte structural, s'enracine d'emblée dans un certain style de fréquentation perceptive que l'artiste noue avec les choses et qui constitue le champ originaire de sa méditation. ⁶³ » Cette participation s'appuie sur la nature même du monde qui est infini, c'est-à-dire par un pouvoir mondificateur que les formes du discours mettent au jour par le système des tropes, récemment rassemblés plus explicitement sous la catégorie du « rythme », saisi comme forme du mouvement. Mais bien avant *Rythme et monde*, l'essayiste évoquait d'entrée de jeu cette communication dynamique entre la matière verbale et l'univers dans les termes d'une *Gravitation poétique* :

puisque le monde n'est jamais, mais qu'il se « mondifie », c'est l'opération de « mondification », comme autoconstitution d'une expression enracinée dans les choses, que nous allons dévoiler. L'expression du « dire » poétique, par son système gravitant d'images, va en manifester la mouvante constitution. ⁶⁴

En vertu de la coïncidence entre le « rythme » poétique et le « monde », unis par-delà *phusis* et *poesis*, le poème se présente ni plus ni moins comme une « chair » selon le sens conféré par Merleau-Ponty à ce concept : entre la forme et le dehors se révèle une solidarité structurante, analogue à celle qui relie l'intériorité et l'extériorité au cœur du phénomène esthétique : « Créer un poème, c'est faire surgir un monde. Méditer la structure intime d'un texte n'est autre que méditer l'ordre du monde constitué par le poème. ⁶⁵ » Du fait de cet entrelacs, le poème nous plonge par ses moyens spécifiques à la jonction d'une « [p]ensée pré-réflexive » et d'une « expérience proto-ontique du monde ⁶⁶ » qui expriment la relation antéprédicative du sujet et de l'extériorité naturelle mise en avant par les phénoménologues. C'est pour démontrer que le discours poétique se situe ainsi *au revers de l'identité et de*

l'altérité, nouées dans la verticalité du phénomène où se résout la dualité du pour-soi et de l'en soi, que Michel Collot a, il y a quelques années, développé le concept de « pensée-paysage⁶⁷ » qui fait écho à celui de « lieu pensant » suggéré par Garelli dans *Artaud et la question du lieu*⁶⁸. Prenant le relais des images des poètes qui, tels le « lyrisme de la réalité » ou la « matière-émotion », relie synthétiquement l'intériorité subjective et l'extériorité objective, ces outils théoriques font preuve de leur efficacité en condensant avec un maximum d'économie les nouveaux statuts du *logos* et de la nature, à l'intérieur d'un cadre analytique au plus près des enjeux de la parole poétique.

De prime abord, on note que les concepts de « pensée-paysage » et de « lieu pensant » désignent l'émergence du nouveau *cogito* externe que nous avons évoqué, par la relation inhérente à leur composition. Si la pensée s'établit dans un espace au sens le plus large du terme, il va de soi, en effet, qu'elle n'est pas un mouvement purement réflexif accompli dans la transparence de l'intériorité, mais une épreuve pré-réflexive, en ce que la condition de son actualisation est celle d'une indivision, antérieure à l'autonomisation de la chose et de l'idée, qui ente la subjectivité sur l'opacité d'une matérialité, celle des mots au même titre que celle du monde. À bien y regarder, on constate que dans cette considération sont impliqués les paramètres d'un *cogito* corporel. Du côté du langage ou de « l'espace du sens », celui-ci correspond à la supplantation de la dénotation ponctuelle des *termes* lexicaux, qui réfèrent aux concepts du système linguistique, au profit d'une connotation introduisant de nouveaux rapports entre les mots, non pas logiques ou syntaxiques, mais affectifs et fondés sur leurs résonances sensibles. Si on peut définir « le poème comme Lieu Pensant⁶⁹ » ainsi qu'y invite Garelli, c'est bien qu'il signifie en tant qu'ensemble et forme un réseau dynamique concret (constellation, nuée ou tissu verbal) où des trajectoires plurielles sont tracées qui s'appuient sur la physique des mots, carrefours liés par les blancs et les renvois phonico-sémiques qui mobilisent l'émotion et les associations d'idées affectives. C'est cette extériorité physique et spatiale de la pensée manifestée sur le plan d'inscription poétique qui a amené principalement Laurent Jenny à annoncer *La fin de l'intériorité* dans son étude de l'histoire des formes et des idéologies littéraires de la fin du symbolisme jusqu'à celle du surréalisme. « Il me sembla voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace ». Placée en exergue de l'ouvrage, cette phrase résumant l'étonnement de Valéry à la lecture du *Coup de*

dé situe bien le moment du tournant où, selon Jenny, la prise de conscience de l'incarnation de l'esprit dans la matière du verbe et la physique « externe » d'un espace ordonnant la germination d'un sens compositionnel s'est vérifiée. En rapportant ce mode d'organisation poétique à l'idée mallarméenne de la musique, le critique suggère aussi que la réification et l'extériorisation de la conscience dans le plan d'inscription et la lettre sont corrélatives de l'incarnation de l'âme et des idées dans un corps émotif. Si idéale soit la conception musicale de Mallarmé, comparativement à celle d'autres symbolistes adhérant à l'immédiateté de l'expressivité wagnérienne, la « musique » verbale des mots donne lieu chez lui à une exaltation extatique de l'esprit symptomatiquement désignée comme une « dispersion », d'ailleurs inhérente à celle des choses (« hors d'une poignée de poussière où réalité sans l'enclure, au livre, même comme au texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout ⁷⁰»), ce qui ne manque pas d'évoquer toute une dimension charnelle. C'est qu'il est transporté au cœur de ce « jeu de rapports intellectualo-sensibles ⁷¹ » afférent aux connotations phonico-sémiques des mots qui mobilisent et à la fois procèdent des associations d'idées et de « représentation[s] » affectives, indissociables du corps. La « fête » de la musique poétique consiste ainsi en l'élaboration de « rapports sensibles *et* intelligibles » qui font la part du sens et de la référence en s'étayant sur la physique des mots et l'« aspect » sensible des choses :

La « Musique » est donc cette activité de l'« esprit », qui dans le mouvement d'une représentation, détache les choses d'elles-mêmes, disperse les réalités du monde en fêtes resplendissantes de rapports à distance et rapprochements d'aspects. L'« esprit », voué à la « musicalité », [...] n'a d'autre finalité que de déployer cette mise en résonance dont l'harmonie musicale lui fournit une image sans toutefois la réaliser pleinement, faute d'y engager l'union simultanée de rapports sensibles *et* intelligibles.⁷²

La conception contemporaine du « poème comme Lieu Pensant » équivaut ainsi à une sortie de l'intériorité transcendantale à la jonction de la « matière-émotion » des mots, du corps et du monde, dont ces derniers expriment les valeurs et les significations sensibles. Par le fait même, elle implique aussi une « extériorisation » du poème, informé et actualisé par les déterminations d'un « point de vue » subjectif, et par les relations dégagées de la « réalité »

lyrique, qui, même si elles s'y inscrivent, ne sauraient être « enclo[sent] » dans l'espace du « livre ».

C'est donc au sens fort que l'on pourra approcher le poème contemporain en faisant appel à la notion de *Stimmung*, non seulement pour rendre compte de sa « tonalité affective », indissociable de sa matérialité et irréductible à la lecture conceptuelle, mais pour l'envisager comme « atmosphère », en mobilisant l'autre acception commune de cette notion. En effet, la subjectivité de la sortie qui récusé l'intériorité du moi *individuel* dans la poésie fait l'épreuve de son excentrement à travers la spatialisation du sens, disséminé dans une forme esthétique, et dans un monde dont elle représente le second degré par ses propriétés tout en s'ouvrant à ses contrées. Or, c'est cette analogie de structure et cette participation qui, au « lieu pensant » de la forme poétique, font correspondre la forme naturelle de l'extériorité saisie comme « pensée-paysage ». En d'autres termes, la tonalité affective et atmosphérique qui signifie l'incarnation et l'« extériorisation » du sens poétique dans l'espace linguistique est celle-là même qui permet de comprendre inversement l'« intériorisation » et la dimension sémiotique de l'espace naturel, doté lui aussi d'un sens connotatif, émotif et charnel, fondé sur la propriété des choses à se désigner dans l'horizon du sujet esthétique. En tant que *Stimmung*, la forme poétique communique une signification globale, atmosphérique, intrinsèquement liée aux contours sensibles qui déterminent la combinatoire de ses éléments verbaux, tandis que le monde, lui, ne se donne plus comme collection d'objets inertes et tacites, mais un champ de configurations signifiantes, vivantes et non moins sensibles. La reconnaissance de ce chiasme dont l'épreuve du corps vivant (*Leib*) est le dénominateur commun a fondé pour notre époque la possibilité de mettre en valeur un autre rapport entre la *phusis* et la *poiesis*. Articulant des formes où la pensée poétique s'énonce à travers la structure et certaines propriétés existentielles du paysage, et des champs de monde où les choses se désignent et font image en se dévoilant comme « lieu pensant », il invite à la description d'une nouvelle nature de la poésie — qui rende compte de sa phénoménalité et de sa « chair » —, et d'une nouvelle poésie de la nature, entrevue comme un milieu sémiotique, voire un environnement qui nous parle en mobilisant et en spatialisant les productions les plus intimes du discours. C'est ce que nous serons appelés à faire en comparant, en deux langues, les sensibilités irlandaise et française de John Montague et de Jacques Dupin. Outre qu'un tel travail

permette d'envisager, même modestement, l'universalité du tournant épistémique révélé par la poésie contemporaine, il sera l'occasion d'envisager, dans leur stabilité relative, les nouveaux statuts de la subjectivité, du monde naturel et de la parole qui se sont implantés au cours des soixante dernières années, soit depuis l'entrée en scène des deux poètes (contemporaine de la mort de Merleau-Ponty), dont l'œuvre prend acte des grands bouleversements qui ont marqué la sensibilité poétique depuis de la fin du XIX^e siècle.

Il s'agira donc d'emprunter à notre tour la voie tracée par les théoriciens, les critiques et les sémioticiens qui, à l'instar de Merleau-Ponty, ont mis en relief une *Prose du monde*⁷³ ou une syntaxe du sensible, tout en envisageant réciproquement la parole poétique comme une « chair », dotée d'une « structure d'horizon » conçue comme le « schème subspatial et sublinguistique de la signification.⁷⁴ » C'est cette parenté de structure faisant converger l'épreuve vivante du poème et de la nature dans l'actualisation d'un sens physique et relationnel, pris en charge par un point de vue ou un énonciateur, qui permet à Jacques Garelli d'affirmer que « le poète est au langage comme il est au monde », ce que le phénoménologue Henry Maldiney a lui-même suggéré en condensant : *Regard, Parole, Espace*⁷⁵ en un titre évocateur. Cette analogie existentielle est également au cœur de la conception que Paul Ricœur a développée autour de la notion de *[m]étaphore vive* qu'il décrit non pas comme une construction par laquelle le poète s'exilerait dans le monde parallèle du langage, mais la génératrice de significations et de références nouvelles, corrélatives d'autres manières de voir, de sentir, d'habiter ou d'agir dans un univers foncièrement infini et d'emblée médiatisé par le langage⁷⁶. Au travers de ces divers rapprochements des champs poétiques et perceptifs, on retrouve généralement le principe de la théorie proustienne du style saisi comme une manière de voir⁷⁷ et de faire advenir le monde à la parole. Or ce terme n'est pas sans nourrir un malentendu concernant la propension générale du sensible à générer du sens. À tout le moins se révèle-t-il çà et là symptomatique d'une tendance à sa hiérarchisation, qu'encourage d'ailleurs ponctuellement Merleau-Ponty lui-même, par des formules ou des analyses qui semblent affirmer une prévalence du visible parmi tous les autres sens constitutifs du monde sensible⁷⁸. Nous savons bien sûr qu'il n'en est rien et que le phénoménologue mit l'accent sur une transversalité des sens qui fait la part du tangible, de l'audible et des autres régimes perceptifs. Mais il n'en demeure cependant pas moins crucial

de redonner toute son importance aujourd'hui à l'écoute, non seulement pour rendre compte de la création d'une forme verbale qui sollicite au moins directement deux sens, mais parce que le travail de l'oreille, si fondamental au regard de l'exercice de la parole, est, structurellement et souvent concrètement dans les pratiques et dans les univers poétiques, un médium primordial de la sortie poétique. Il n'est que de se fier aux « Lettres » plus haut citées de Rimbaud pour démontrer qu'à l'« Alchimie » mondifiante du « verbe » « accessible [...] à tous les sens » participe, au premier plan, une percée et des trajectoires auditives (« Je est un autre — tant pis pour le bois qui se trouve violon » ; « si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée⁷⁹ »). Ainsi, de la plupart des poètes du dehors, qui plongent en immersion dans une langue et dans un monde sensibles et polyphoniques, en réhabilitant, avec ces matières vives, la parole incarnée dans une voix, on peut dire, à l'exemple de Rimbaud, qu'ils se font avant tout (v)oyant. Le démontrer implique de faire appel à une discipline spécifique offrant les moyens de porter une attention particulière à des phénomènes complexes et plus fuyants que ce qui tient et s'objectivise beaucoup plus facilement sous le regard, quand ils ne sont pas assourdis ou passés sous silence dans la grande hégémonie du visible, du scopique et du spéculaire qui marque notre temps.

L'acroamatique littéraire compte aujourd'hui parmi les champs d'études qui sont le plus à même de rendre compte de la sortie de la subjectivité en poésie. Référant historiquement à l'enseignement « reçu par l'oreille », que le maître antique délivrait oralement aux initiés pour les soustraire à l'usage du vulgaire, elle renvoie de nos jours à l'examen des phénomènes auditifs qui concourent à l'émergence de la parole poétique et sont inhérents à son expression comme à son interprétation. À ce titre, on serait tenté de l'identifier à l'audiocritique, avec laquelle elle présente une indéniable connivence, si ce n'est qu'elle porte, notamment dans les travaux de Patrick Quillier, une attention particulière aux petites perceptions et aux percepts subliminaux entraînés dans le tourbillon de l'écoute et de l'invocation poétique. Quelque chose de la dimension ésotérique ou cachée liée à l'acception originaire de l'acroamatique s'en trouve par le fait même motivé. C'est d'autant plus avéré si on considère que l'audible se caractérise généralement par une actualisation plus patente et mieux éprouvée du mystère de l'indivision pré-réflexive du sujet incarné et du monde, ainsi

que le formule le sémioticien Jean Fisette, après avoir désigné le « paysage sonore » comme une doublure auditive du « paysage visuel » :

On n'est pas placé devant le son comme on le serait devant un tableau ou devant un spectacle visuel. Plus justement comme sujet entendant et écoutant, on est placé au milieu du son et je précise : pas nécessairement au centre ; on est, à quelque part, dans un lieu indéterminé, enveloppé dans le son.

Cette image d'une enveloppe sonore, c'est encore une métaphore qui marque l'intimité entre soi et la sensation de l'expérience du son. Plusieurs témoignages de musiciens et de mélomanes redisent cette vague impression que le son est à l'intérieur de soi [...]. N'oublions pas que le son est fait de vibrations, qu'il est pure énergie susceptible de faire vibrer les parties du corps.⁸⁰

Dans la mesure où elle place toute énonciation de la parole incarnée sous le signe d'une écoute primordiale de « l'enveloppe sonore du moi », l'acroamatique littéraire suppose une topologie de la voix et du poème qui va de pair avec l'expression d'une polyphonie naturelle à l'intérieur du régime poétique. C'est ce que Patrick Quillier met de l'avant en s'engageant sur la voie désignée par un linguiste célèbre dans un article intitulé « Babil, binarisme et volubilité : *logos* et *psychè* chez Iván Fónagy ». Il y revient sur les principales phases qui président à l'acquisition du langage et des langues naturelles, ainsi qu'à la construction de la conscience subjective chez ce dernier, mais en plaçant le stade préverbal des lallations et des prosodies émotives de l'enfant à l'enseigne d'une topique des pulsations plutôt que des pulsions. Il avance que les prémisses et les premières manifestations du langage portent la marque du « chaos fractal de la continuité rythmique » instauré dans « l'enveloppe sonore du corps, [...] conçue comme tissée de mille boucles audio-phonatoires s'entrelaçant dans une continuité indéfectible⁸¹ ». S'il suggère donc avec Anzieu que l'« enveloppe sonore du moi » a au moins autant d'importance, et dans le surgissement du langage et dans la construction de la personnalité, que tous les stades du miroir⁸², il associe l'exploration de cette « psychée sonore » « aux sensations heureuses procurées par l'exercice de rythmes de toutes sortes » et « par le jeu avec des événements continus » plutôt qu'à la logique de la perte, impliquée dans les circonvolutions que la pulsion opère autour de l'objet perdu : « *Logos* et *Psychè* commencent dans un plein, celui des rythmes et des sons qui bercent l'enfant et dont il se berce lui-même.⁸³ » Certes, cette perspective ne discrédite pas le surgissement ultérieur d'une

dynamique pulsionnelle ou, même, celle des pulsions partielles, qui précèdent l'autonomisation (donc la perte) de l'objet, et la constitution du sujet, au sein de l'espace d'une continuité imaginaire que Freud rattache lui-même à un principe de plaisir⁸⁴. Elle a toutefois le mérite de les placer sous l'ascendance archaïque et l'influence reconduite d'une énergétique plus globale, sonore pour une grande part (« le son est un événement physique ; il est essentiellement une énergie ⁸⁵ », dit Jean Fissette) et inhérente à la physique du monde, qui réinscrit la *psychè* au cœur de la *phusis*. L'acroamatique prend ainsi en théorie et dans l'analyse pleinement compte de l'appartenance de l'être au monde et de son rôle fondamental dans la constitution du langage et de la conscience. Ce que la psychanalyse, en raison de son champ spécifique, met en valeur plus clairement en soulignant l'importance postérieure de la relation d'objet.

Bien entendu, cette conception de la genèse langagière dans le cadre de la psycho-phonétique de Fónagy a une incidence notoire sur le statut de la parole en général et du discours poétique en particulier. C'est dès lors une rythmique pulsationnelle maintenue par la prosodie émotive qui vient brouiller et fertiliser par ses nuances les oppositions binaires dont se constitue le système segmenté de la langue à chaque étape de son élaboration⁸⁶. À travers l'activité phonatoire, la « remontée » du continu, du « gradué » dans la discontinuité de la grammaire segmentée s'accomplit sous le signe d'une ouverture à l'extériorité. Ceci se révèle déterminant dans le processus de second encodage, qui n'a de second que le nom, et fait assister de près en près au « *versement* [de la parole opérante, comme, jadis,] *du babil* [,] *dans la musique* ⁸⁷ » pulsationnelle :

S'il se réfère au « double encodage », ce n'est pas pour succomber aux sirènes du deux, c'est au contraire une façon de battre en brèche le dualisme si présent (et si efficace) dans le système diacritique en vigueur dans le premier encodage, celui de la production d'un sémantisme reposant sur des éléments discrets, grâce à toute la teneur en gradué que possède le second encodage, cette remontée constante dans le langage adulte des prosodies rythmant l'émergence des pulsations dans les sons du babil.⁸⁸

Sur le mode de l'acousmate, soit de sons qu'on perçoit et dont on ne voit pas la source, comme l'enseignement acroamatique du maître pythagoricien caché derrière un voile en

fournit un modèle, les flux et les rythmes subliminaux retentissent ainsi à travers l'exercice de la voix et l'accentuation phonétique, entés sur la caisse de résonance d'un corps poreux à toutes les rumeurs et les remuements du dehors. Ce phénomène est, on s'en doute, intensifié aujourd'hui par la pratique des poètes, ce d'autant qu'elle exploite ouvertement, pour les idées sensibles qu'elle est en mesure de générer et de révéler, la matérialité signifiante du langage. Ainsi, par leurs prosodies motivées par l'écoute du corps et du monde, les poétiques du dehors invitent à prêter l'oreille à la « communication polyphonique » engendrée par leur « volubilité » et rehaussée par leurs formes esthétiques. Elles nous amènent à nous mettre à l'écoute des voix de la nature à travers celle d'un travail musical portant la marque de diverses strates auditives dont les échos renvoient jusqu'aux confins des horizons spatiotemporels. En cela, l'acroamatique s'avère complémentaire d'une approche phénoménologique qui serait attachée à révéler l'advenue du monde dans la parole et l'élaboration de la parole comme univers. Elle s'avère en effet en mesure d'en faire reculer les horizons en vertu des propriétés de l'ouïe et de l'envergure des phénomènes acousmatiques les plus sourds du corps propre.

Si, comme l'avance Quillier, toute « communication » se déploie selon les « lois multiples du paradoxe », sous l'effet d'une polysémie décuplée par la mise en « résonance » des « phénomènes globaux de la prosodie » avec les « signes constitués », alors, le paradoxe premier que l'acroamatique permettra d'interroger est celui du statut naturel du discours poétique. Car il est entendu que les rythmes pulsationnels (qu'ils soient ou non investis par l'économie pulsionnelle) influent sur « l'ensemble de[s] procédés déconcertant sans cesse les apparences langagières en les plongeant continûment dans le chaos qui a présidé à leur émergence.⁸⁹ » « [L]a communication effective de contenus occultes » propres à « la communication paradoxale », que Fónagy présente comme la modalité conventionnelle de « transmission des messages⁹⁰ », a donc ici une portée sauvage. Elle est d'ailleurs implicitement signifiée par le caractère autogénératif que le linguiste prête à l'expérience prosodique du continu qui confère à la poésie et à la prosodie un pouvoir créateur de renouvellement des langues comparable à celui de la nature vive : « [c]es retours constants à la source prêtent au discours sa plasticité, sa vivacité et assurent le renouvellement permanent des langues naturelles.⁹¹ » Or, par contraste avec les procédés exprimant les significations de

l'horizon visuel ou rattachés exclusivement à celles de d'autres régimes sensoriels, ceux qui s'offrent dans le creux de l'oreille en mobilisant des moyens prosodiques, ou qui éveillent le phénomène auditif par leur retentissement sémantique ont tendance à rehausser une nature abyssale, voire originaire, au cœur de la chaîne verbale. L'utilité de l'approche acroamatique dans le cadre d'une étude sur les rapports entre la poésie et la nature instaurés par la subjectivité du dehors tient donc non seulement au pouvoir particulier de la musique à exprimer les qualités sensibles et affectives de l'extériorité, mais à sa capacité à communiquer par ses échos des phénomènes enfouis qui nous plongent au cœur de la genèse de la parole, au creux du corps et de la matière, par les horizons les plus lointains, et jusque dans la rumeur des mouvements cosmiques et chaotiques.

L'intérêt de l'acroamatique pour l'examen d'un art qui, dans le procès de réhabilitation des matières du monde, assume de plus en plus sa dimension charnelle, phonique et signifiante, se fonde sur la disposition particulière de l'ouïe à sonder l'univers, l'état des choses, du corps, de l'âme et du langage avec une profondeur reconnue par plus d'un, dont l'une des figures de proue du *Sturm und Drang* :

Un examen plus pénétrant montre que parmi les sens plus subtils, l'ouïe semble être une porte et un symbole de la sensibilité de l'âme et l'œil ceux de la connaissance. L'œil voit le monde extérieur comme l'oreille et la sensation entendent profondément en eux. Le premier demeure à la surface des choses et observe des images ou seulement un point lumineux ; l'oreille roule des vagues de sentiments vers et dans le cœur. Une pensée conçue froidement et clairement devient image ; un son, une voix, un ton qui flotte dans l'oreille devient sensation. La voix éveille le cœur, l'image nous distrait et nous enlève à nous-mêmes. Les prophètes chauds et profonds entendaient des voix ; les prophètes froids et brillants avaient des visions⁹².

Certes, il ne saurait être question d'établir aujourd'hui une hiérarchie des régimes sensoriels qui segmenterait la complexité d'une expérience charnelle et linguistique « accessible à tous les sens » et qui s'étaye notamment sur la transversalité perceptive. Afin de s'en défendre, on fera valoir également que bien des critiques littéraires formés à l'école de la phénoménologie savent, quand le besoin s'en fait sentir, tirer de l'acroamatique les moyens d'enrichir et d'approfondir l'examen du sens du sensible et de la physique de la parole, pour le plus grand

bien de l'analyse de la solidarité entre la *phusis* et la *poiesis*. C'est le cas par exemple de Jacques Garelli lorsque, sans s'en réclamer expressément, il fait appel au concept acroamatique de résonance, à l'intérieur d'un ouvrage évoquant les propriétés mondificatrices des « rythmes » poétiques, sous l'appellation desquels il rassemble les tropes en fonction de l'énergétique générale d'un langage dont la texture est étrangère à l'ordre du conceptuel :

Parler de résonance poétique implique que cela qui résonne, la voix, par exemple, vient d'ailleurs, déborde et excède, par sa provenance et son origine, le champ où se manifeste le phénomène entendu. Or, le lieu où la voix retentit est éminemment réceptif. Il ne crée pas le son, mais répercute en écho ce qui n'est pas lui ; les ondes d'une source qui lui échappe. En ce retentissement, la source vibratoire se propage en une durée plus ou moins diffuse, portant comme en écho, la trace de son origine, en même temps que la tonalité d'empreinte du champ de résistance, qui lui donne vie et la colore, au moment même où il l'altère.⁹³

C'est le cas encore de Michel Collot, lorsqu'il met de l'avant les traits formels qui font affleurer la « musique du chaos », alliée à tout un imaginaire de l'originaire et du tellurique, à une prévalence des matières mutables et des forces vives de la *phusis* sur les formes, ainsi qu'à une initiative donnée « au corps comme conducteur d'énergie⁹⁴ » dans la poésie de Dupin. Et il en va de même de Brian John qui, sans se référer à la phénoménologie, rend compte de la richesse de l'univers sonore de Montague, en recensant les musiques vocales, cosmiques, épiques ou historiques, enchevêtrées dans le faisceau des résonances parsemées sur le territoire, qui participent au sens comme aux tonalités du chant poétique.

Objectifs et méthodologie

Comme on le voit à la lueur de ce bref état de la question, qui résume les grands enjeux suscités par les rapports contemporains de la poésie et de la nature, la sortie de la subjectivité ainsi que l'incarnation de la parole et du verbe dans une « chair », plusieurs approches devront être convoquées pour rendre compte d'une expérience complexe des formes poétiques dont la dimension existentielle a été soulignée. Nous proposons donc ici de faire dialoguer la

phénoménologie, l'acroamatique, la sémiotique, la sémantique et la poétique en les répartissant en quatre grands axes où elles auront un rôle plus ou moins important à jouer en fonction des objectifs à atteindre, mais sans jamais perdre de vue qu'elles devront coexister à chaque étape afin de mettre en avant la relation entre les formes linguistiques du discours et celle des représentations du monde. Comme il a été mentionné plus haut, nous préconiserons trois angles d'approches pour examiner les modalités de la sortie de la conscience poétique chez Dupin et chez Montague. La mise en relief d'une dimension et d'un sens esthétiques dans les œuvres sera d'abord l'occasion d'élucider le fondement sensible des paysages sémantiques qui signifient par le biais des tropes et des figures d'une langue charnelle. Au troisième chapitre, c'est l'appartenance des œuvres au corps de la nature qui sera interrogée en tenant davantage compte de leur spécificité qui aura été progressivement dégagée au fil des précédentes analyses. Il s'agira alors de démontrer en quoi les deux poétiques définissent, dans leurs singularités, des œuvres qui doivent être envisagées, non comme des univers privés et abstraits, mais des variations d'un monde commun (*idios koinos*). Nous ferons alors valoir qu'en raison de leur dimension charnelle, les formes poétiques s'y inscrivent et s'y ouvrent, au même titre que les perceptions et les sensations intimes le font à la faveur de l'intercorporéité naturelle. Enfin, prenant pour objet la physique de la parole, le dernier chapitre sera consacré à l'étude des propriétés sémiotiques du discours des poètes dans le but de dégager l'isomorphisme qui le relie aux modalités expressives du corps et du paysage. Préalablement, c'est la dimension vocale ou phonique de cette parole vive qui sera mise en avant en l'associant à son contexte d'immersion paysagère. Ceci permettra de mieux comprendre ensuite en quoi cette parole peut parvenir à faire entendre les modes d'organisation et de prolifération enfouis de la *phusis* qui sont délivrés au travers des résonances de sa musique pulsationnelle.

Les quatre chapitres sur lesquels ces trois grands axes d'approche seront répartis mobiliseront une méthodologie spécifique appelée à atteindre des objectifs précis. Le premier fera appel à la phénoménologie et à une critique qui s'en réclame pour montrer comment les œuvres de Dupin et de Montague rendent compte de notre expérience esthétique par l'entrelacs du monde sensible et de la sensibilité au monde. Le concept merleau-pontien de « chair du monde » sera convoqué pour décrire l'appartenance de la conscience au dehors.

Celle-ci sera l'occasion d'envisager une indivision ontologique qui englobe, ensauvage et extériorise les affects, les perceptions et les sensations, mais aussi les productions imaginaires, oniriques et poétiques les plus intimes. Cette indivision de la nature esthétique devrait mener par voie de conséquence à redéfinir le poème comme une « chair » évoquant et convoquant la nature esthétique, en tant que tissu de sensations, de perceptions et fabrique de l'imagination au monde déployant la « teneur » (*Gehalt*) des choses. Nous devrons par le fait même envisager également l'incarnation de la conscience impliquée par ces transferts entre le dedans et le dehors de part et d'autre de la cloison poreuse du texte poétique. Nous ferons donc ici appel au concept freudien de la « pulsion » qui est à cheval sur les représentations linguistiques et l'énergétique du corps, mais pour mieux démontrer qu'elle est intimement reliée à l'épreuve de l'extériorité et de ses forces vives dans les œuvres. Cette transitivity conduira à concevoir un nouveau mode de psychologisation de l'extériorité et à redéfinir la pulsion comme pulsation, terme qui rend mieux compte de l'extériorité et du versant sauvage, inhumain qu'épouse spontanément la pulsion du fait de son altérité constitutive. Ce faisant, même en manifestant la prégnance de certains types d'investissements, la signification poétique se révélera informée par une énergétique plus archaïque dont l'économie pulsionnelle est indissociable, comme le sont les êtres constitutifs de la « chair du monde ». Enfin, la parole musiquée, modulée et rythmée par le flux pulsationnel sera une voie par où nous comptons témoigner du parallélisme entre le mode de signification de l'horizon esthétique et celui de « l'espace du sens », où les échos et les liaisons phonétiques et lexicales redoublent la configuration des étants. L'approche sémiotique devra donc être employée pour illustrer la conformité et le transfert d'un sens de l'horizon à celui d'une « structure d'horizon » en vertu de laquelle le poème s'ordonne comme une « pensée-paysage ». Le rôle joué par l'écoute dans cette spatialisation de la chaîne verbale et dans le retentissement du monde qui lui est sous-jacent devrait permettre de souligner une dimension acroamatique de la structure d'horizon à travers toutes les résonances du poème. La catacoustique du subjectal et de l'objectal relative aux échos de la « chair du monde » et des formes poétiques aura par ailleurs trouvé préalablement un modèle esthétique à travers une expérience et une description de la réversibilité de la « chair » permettant de la penser comme réverbération, à la fois dans la philosophie merleau-pontienne et dans l'analyse de la structure générale des figures qui expriment les rapports sensibles. D'un point de vue général, ce

premier examen comparatif devrait permettre d'emblée de mieux faire connaître certaines spécificités caractéristiques de deux poétiques majeures fondées sur la sensibilité du sujet dans son rapport au monde sensible, tout en montrant qu'elles s'inscrivent dans un courant commun de l'incarnation, qui témoigne du tournant esthétique qui s'est répandu au cours des soixante dernières années.

Afin d'évaluer l'importance de la fonction auditive dans la genèse des formes et dans l'expérience poétique du monde esthétique, le second chapitre préconisera l'approche acroamatique. La recherche portera d'abord succinctement sur les ressources linguistiques employées pour l'expression de divers types d'idées sensibles, notamment ceux relevant d'associations synesthésiques. Le travail d'invention figurale, d'où émerge un sens autre que la signification conceptuelle et conventionnelle, sera étudié afin de démontrer que sa « teneur » (*Gehalt*) se rapporte en général à des rapports perceptifs et, en particulier, à une transversalité sensorielle qui donne à penser le corps comme une caisse de résonance, où retentissent l'une en l'autre les modalités de sa porosité perceptive. Même pour les cas d'expériences spécifiques et soi-disant tacites de l'extériorité (visible, tangible, etc.), la mobilisation des qualités expressives d'un langage sonore s'ajoute à la catacoustique de la « chair du monde » précédemment dégagée pour conduire l'analyse phénoménologique sur un terrain acroamatique. En raison de cette imbrication de l'épreuve plurisensorielle du dehors et de l'écoute du langage, du corps verbal de résonances et de la catacoustique du corps phénoménologique ouvert à la « chair du monde », la recherche pourra s'orienter simultanément vers l'examen des ressources sémiotiques du dehors esthétique et des ressorts formels du langage, qui concourent ensemble à l'expression d'une écoute du monde accomplie par-delà *phusis* et *poesis*. Le concept clef d'acousmate, qui désigne des phénomènes auditifs réels ou hallucinés, sémiotiques et sémantiques, allant des intensités les plus fortes aux plus faibles, et dont on ne voit pas la source, s'avérera alors particulièrement utile pour étudier leur modalité de présence au travers d'autres percepts, des tropes ou de la trame phonico-sémique des mots. Il offrira du même coup la possibilité de penser le surgissement phénoménal de la parole au sein de l'expérience du monde. En bref, ce sont les échos réciproques unissant, dans l'ampleur auditive d'une seule et même « chair », un monde naturel poétique et une poésie sauvage enracinée dans l'épreuve sensible qui seront analysés.

Le décloisonnement du discours ainsi opéré par le travail et les trajectoires d'écoute devrait valider l'hypothèse selon laquelle l'audible remplit une fonction centrale dans les œuvres de l'incarnation qui manifestent et entraînent une sortie de la conscience poétique.

Par sa capacité à rendre compte de la profondeur de l'écoute et des transferts actualisés dans le creuset de l'oreille, l'acroamatique se présente comme une méthode d'analyse et d'interprétation des rapports entre le discours et le monde polyvalente et souple, qui n'aborde pas uniquement les fonctions référentielles du langage, mais aussi la dimension poétique de la parole. Complémentaire à la phénoménologie, qui l'envisage sur un plan philosophique, mais focalise son attention sur l'univers esthétique, elle peut permettre de rendre compte concrètement de l'entrelacs entre un monde qui fait signe et des signes linguistiques qui font monde et sont entés sur l'expérience charnelle. Également, en offrant les moyens de rendre compte d'une « métaphoricité » proprement auditive de l'extériorité, et d'une « mondanité » spécifiquement tonale du verbe, elle permettra non seulement de révéler comment deux pensées poétiques incarnées dans une langue sensible adviennent à une « chair », mais aussi d'approcher les singularités d'un « lyrisme de la réalité » pris en charge par des sensibilités différentes. Véritables trames où se nouent la sensibilité du sujet aux valeurs sensibles des objets, une intériorité incarnée et « désobjectivée » et une extériorité signifiante et « désobjectivée », les tonalités phonico-sémiques du poème sont on ne peut plus à même de véhiculer les qualités affectives d'un monde où l'état de l'âme et l'état des choses sont insécables. C'est pourquoi l'écoute des grands rythmes cosmiques et des résonances telluriques respectivement actualisés par les voix de Montague et de Dupin devrait être l'occasion de mener plus avant, et plus significativement, la comparaison des idiosyncrasies de leurs *univers* poétiques et de leurs langues sensibles, qu'on peut aborder, pour l'un, comme un chant de la terre et du territoire et, pour l'autre, comme un retentissement minéral. Il s'agira alors de soumettre plus profondément à l'examen l'hypothèse d'une différence principale touchant les expériences poétiques de Dupin et de Montague, que nous chercherons à valider dès le premier chapitre. Celle-ci se résume à la distinction entre des tendances générales à l'anthropomorphisation et à la désobjectivation du monde, d'une part, et à l'ensauvagement ou la désobjectivation du sujet, de l'autre, deux processus qui constituent ensemble les enjeux ontologiques de la « chair du monde », mais sur lesquels les

poètes mettent l'accent à divers degrés, selon leur sensibilité et les manières d'être au monde qui leur sont afférentes. Ce second chapitre permettra plus précisément d'évaluer les tonalités affectives pouvant être liées à ces deux processus, dont un emploi courant de la première personne (évoquant les souvenirs familiaux et collectifs sur le territoire) et une prédilection pour la phrase nominale et la forme infinitive (exprimant la relation antéprédicative d'un sujet voué à l'énergétique du monde, par l'effacement de sa distinction avec le prédicat) peuvent indiquer le primat dans le lyrisme de John Montague et de Jacques Dupin.

Le troisième chapitre sera l'occasion se prendre acte de la réverbération acroamatique de la nature et des formes esthétiques du langage ainsi que de l'appartenance du poème à la « chair du monde » en envisageant un redoublement schématique de matrices formelles structurant à la fois les représentations de l'extériorité naturelle et celles des poèmes. La sémiotique et la poétique seront appelées ici à prendre le relais des deux autres méthodes d'interrogation du texte employées jusqu'alors, afin d'illustrer un isomorphisme entre les déterminations formelle et thématique de l'extériorité et du poème qui permette d'envisager les œuvres dans leur appartenance au corps de la nature, mais en faisant davantage valoir la spécificité de leurs univers et de leurs paysages. Après avoir initié la recherche dans une perspective esthésique et nous être situés à la jonction des phénoménalités de la *phusis* et de la *poiesis* par le biais de l'écoute acroamatique, l'étude prendra à ce stade le champ poétique pour point de départ et objet central d'investigation. Or, il ne saurait bien sûr s'agir ici de s'y enclorre, mais, au contraire, de l'examiner pour montrer justement en quoi il se présente comme champ en déployant sa référentialité chez les poètes. À l'instar de l'« intériorité » imaginaire et de la subjectivité esthésique qui s'expriment au travers des contenus sensibles de l'espace onirique ou réel qu'elles informent et ordonnent, les œuvres de l'incarnation s'ouvrent à l'extériorité en déployant des schèmes organisationnels, spécifiques à chaque poète, qui inscrivent les pensées poétiques « dans notre espace » en articulant la forme esthésique à l'extériorité référentielle. Si bien qu'entrer dans l'espace de la profération langagière revient à en sortir, tout comme l'évolution dans l'extériorité naturelle s'avère pour les poètes une manière d'entrer dans le poétique en découpant des champs de monde sémiotiques informés par les mêmes structures que le poème. Ainsi, en sondant les territorialités des œuvres de Dupin et de Montague, nous opérerons le « relevé

topographique⁹⁵ » de formes qui incitent le travail d'analyse interprétative à témoigner de l'intrication du monde et du langage. Le redoublement des schèmes déterminant l'épreuve esthétique de l'espace référentiel au cœur de l'organisation poétique devraient du même coup permettre d'aborder pleinement les formes de l'incarnation comme une modalité singulière du corps de la nature. Cet examen mènera par le fait même à éclairer certains enjeux du discours poétique contemporain face à l'émergence de cette nouvelle sensibilité : la nature prise en charge par le corps percevant et la parole esthétique. Un objectif lié à la comparaison des deux sensibilités poétiques consistera aussi à tenter d'établir un lien entre les schèmes sémiotiques qui donnent une forme sensible au sens et un sens à la nature, et les tonalités acroamatiques précédemment dégagées, qui renseignent qualitativement sur les manières d'habiter le monde et la parole. Notons par ailleurs que ce schématisme de type kantien qui opère une médiation entre l'entendement et les données de l'expérience (en les rassemblant dans une forme idéelle qui dépasse le clivage de la *phusis* et de la *poiesis*) présente une dimension acroamatique si on en croit l'étymologie du rythme avancée par Benvéniste et reprise par Michel Collot dans son analyse du rythme poétique. On sait que le sémioticien a démontré que *rhutmos* référait chez les Grecs à la notion de « forme distinctive », de « figure proportionnée » ou de « disposition⁹⁶ », employée dans des contextes divers. Or si les schèmes de l'incarnation, à l'instar des figures que les Anciens associaient au *rhutmos*, peuvent être affiliés au rythme que l'on rapporte à la musique, c'est qu'ils présentent les mêmes caractéristiques que ce dernier en organisant le flux (*rho*) phénoménal. Collot met à cet égard en avant deux procédés qui permettent de reconnaître le rythme musical et qui constituent la rythmique de toute perception : l'« assimilation », qui « ramèn[e] à l'unité des données hétérogènes » ; et la « différenciation », qui « accentu[e] le contraste entre temps fort et temps faible » et « introdui[t] dans le continuum la démarcation d'une pause⁹⁷ ». Ces critères dépassent en effet le champ musical étant, comme le suggère Valéry, le propre de « la sensibilité [qui] tend à diviser l'un et à unifier le multiple, à simplifier le complexe et à différencier le simple⁹⁸ ». Aussi est-ce sur leur base que nous tenterons d'illustrer une récurrence schématique concourant à la mise en forme et à la transformation, ou à la modulation, de l'espace référentiel et du poème, c'est-à-dire, de dégager un rythme inhérent à la structure d'horizon qui sera l'occasion d'articuler encore l'acroamatique et la phénoménologie. Nous pourrions dans cette foulée envisager comment Montague a, à l'instar

d'un Pablo Neruda ou d'un Nâzim Hikmet, fait basculer l'épique de l'historique au géographique à travers l'écoute des résonances des puits et du territoire ; et comment Dupin a, par son écoute des écarts et autres échancrures entre le poème et la matière, la conscience poétique et l'horizon, la parole et la nature, fait retentir des « synthèses disjonctives⁹⁹ » par lesquelles l'œuvre s'ouvre à « l'impossible [qui] est le fond de l'être ¹⁰⁰ ».

En un dernier temps, nous convoquerons les trois grandes approches préconisées jusqu'ici pour examiner les modalités de la physique de cette parole incarnée dont les formes se sont révélées faire corps avec la nature. Ce sont les caractéristiques sémiotiques du verbe poétique qu'il s'agira de dégager en tenant compte de son incarnation dans une extériorité paysagère, dans un corps, dans un souffle et une voix et dans la plasticité signifiante du langage. Il faudra donc faire appel à la phénoménologie pour décrire l'expressivité gestuelle de la parole contemporaine qui s'énonce dans un contexte immersif, tout en montrant qu'elle relève d'un matérialisme sémantique qui caractérise le mode de signification du corps, du paysage et du poème. Sur le plan linguistique et sémiotique, il conviendra d'étudier les principaux aspects du travail phonologique d'œuvres investies par une voix et un souffle, pour tenter d'élucider le rapport qu'il entretient avec le plan du « contenu ». Nous montrerons d'une part comment la forme de l'expression interagit avec la forme du contenu, en ciblant tout particulièrement la figure du sujet poétique, mais aussi le lien fondamental que ces deux formes entretiennent avec le plan de la substance. Pour ce faire, la linguistique de Hjelmslev et l'entité platonicienne de la « matière » ou du « réceptacle », présentée dans la cosmogonie du *Timée*, pourront servir de modèles et fournir des éléments théoriques pour penser les conditions d'émergence d'une parole pulsationnelle dont les formes d'expression et de contenu sont informées par la rythmicité de la nature. L'attention mobilisée par la critique acroamatique sera donc à nouveau essentielle pour rendre sensible les résonances acousmatiques qui sous-tendent une simultanéité de la création du monde et du langage, ainsi que de la transmutation de la subjectivité poétique, se ressourçant et sourdant de la *hylè* de la « *chora* sémiotique » comme d'un seul et même mouvement « chaotique ». C'est donc l'hypothèse d'une parole naturelle, dont la plasticité pulsationnelle est mue, animée et modelée par le principe dynamique d'un monde de vie proliférant que nous tenterons de confirmer, avec celle de l'assujettissement ontologique de la subjectivité contemporaine à l'extériorité de son milieu.

Au terme de cette étude, nous aurons *ipso facto* démontré que le monde naturel se fait par la poésie, au double sens renfermé dans l'idée qu'elle en est la création : le produit et la production. L'objectif principal de ce chapitre sera donc, à cette fin, de montrer comment les significations latentes que renferme le monde naturel, et la parole saisie comme une nature au deuxième degré obéissent à un même processus autocréatif. Les modalités de ce processus permettront de comprendre comment le corps de la nature interagit avec le corps du sujet dans le corps même d'œuvres qui font de la *poiesis* une « parole parlante » (Heidegger) au même titre que la *phusis* est une « nature naturante » (Aristote) dont le mouvement créateur est incessant. Notons aussi que pour rendre compte de la manière dont cette créativité affecte les figures du sujet sur le plan de la forme de contenu des œuvres, nous convoquerons les grandes ontologies décrites par l'anthropologie de Philippe Descola. La plupart sont structurées par des types d'identifications entre l'homme et les existants qui sont étrangers au naturalisme occidental, où l'homme se distingue par son intériorité d'espèces qui en sont dépourvues. Ces ontologies fourniront des modèles efficaces pour analyser le surgissement de nouvelles identités récusant la dichotomie de la culture et de la nature dans la poésie contemporaine.

Quatre contributions à l'avancée des connaissances sont attendues comme découlant des objectifs qui ont été fixés. Sur le plan littéraire et esthétique, cette thèse montrera comment la poésie rend compte de notre expérience perceptive du monde par l'entrelacs de la chose sensible et de la sensibilité du sujet. Sur le plan sociohistorique, en démontrant que le *logos* n'est pas le propre de l'homme, elle illustrera l'évolution des rapports entre la parole et la nature au cours du dernier demi-siècle, en même temps que s'est développée la conscience politique de notre environnement naturel. Sur le plan méthodologique et épistémologique, elle proposera une méthode pluridisciplinaire d'analyse et d'interprétation des rapports entre le discours et le monde qui n'aborde pas uniquement les fonctions référentielles du langage, mais aussi la dimension poétique de la parole. Une dernière originalité de cette thèse consistera en la remise en question du caractère euphorique et idéalisé de l'expérience de la « chair du monde » décrite par la phénoménologie merleau-pontienne. En effet, contrairement à son analyse de l'expérience perceptive, où le dehors est une sorte de reflet rassurant épousant le corps et la subjectivité, l'expérience poétique révèle, comme nous le

verrons et le donnerons à entendre, des déchirements et des expériences disjonctives et dysphoriques. Ceux-ci mettent en cause la possibilité d'habiter le monde d'une manière harmonieuse, voire même d'y accéder dans la clairvoyance paisible et translucide du *cogito* perceptif.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

CHAPITRE 1

POÉSIE ET PERCEPTION

1.1 Introduction

Dans un récent article¹⁰¹ synthétique où il présente le changement de paradigme au cœur de l'émergence de la poésie contemporaine, Michel Collot désigne en son sein un schisme qui résiste à toute tentation de l'embrasser dans une perspective monolithique. Le déclin général de l'expression métaphysique et de la quête des sphères idéales attesté par la modernité ne s'est pas seulement, selon lui, traduit par une simple réhabilitation du corps et des étants, ou par l'exploration du monde d'en bas. La promotion du sensible se déclinerait plutôt selon deux axes majeurs et divergents. Parmi ces deux tendances principales, une seule témoignerait d'une nouvelle épistémè en (ré)ouvrant, pour la poésie, le langage, le monde et la conscience, des domaines auxquels les précédentes conceptions avaient considérablement réduit l'accès. Aux *révoltes* des avant-gardes qui, conjointement avec l'avancée du formalisme, se contentèrent le plus souvent de substituer des poétiques du corps matériel¹⁰² à celles de l'esprit ou de l'intériorité, Collot confronte une « poésie de l'incarnation ». Regroupant de multiples idiosyncrasies littéraires, son originalité fut de mettre en valeur une nouvelle conception du corps et de la conscience, et d'inaugurer pour notre époque un monde habité au sens fort, c'est-à-dire, non seulement traversé, mais constitué par le langage et les sensibilités singulières. Cette poétique, dans ses moindres implications, rend compte d'une transitivity nouvelle de la subjectivité et de la nature. Informées par une « chair » reliant la conscience qu'elle incarne aux rapports avec le dehors qu'elle induit, l'intériorité et l'extériorité n'y sont plus présentées comme des domaines forclos et juxtaposés selon la dichotomie cartésienne du *cogito* et de l'étendu, mais littéralement comme des champs co-constitutifs qui offrent à la pratique comme à la critique une nouvelle territorialité du poème.

C'est paradoxalement cette possibilité d'habiter le monde, *d'en être* par la médiation du poème, que met en péril toute autre forme de poésie prétendant faire la promotion du corps. La « poétique du corps immonde¹⁰³ », célébrée jusqu'à la déliaison et la scatologie, le délitement de la conscience et de la vie — notamment par l'Artaud des *Cahiers de Rodez*, mais avant lui, dit Collot, par Lautréamont et certains dadaïstes et, plus récemment, par ceux des poètes sonores « qui n'hésitent pas à faire entendre au même titre que les phonèmes [...] les bruits du larynx et de tous les sphincters associés à la phonation » —, a pour caractéristique (conformiste au bout du compte) de reconduire par une simple inversion de ses termes le binarisme inhérent aux visions métaphysiques qu'elle conteste. Pour peu qu'elle opère cette inversion par sa stratégie, c'est la transitivité même du langage et de l'extériorité qu'elle se révélera incapable d'assumer où qu'on la trouve. Ainsi, « sous le signe de l'insensé et de l'im-monde, par refus de la beauté [...] [et] de tout échange symbolique avec le cosmos¹⁰⁴ », cette poétique se contente-t-elle généralement d'ériger un corps purement physique et brut, voire brutal, contre la Conscience, une matérialité opaque contre le lyrisme poétique, la lettre contre l'Esprit, ou l'exploration d'une sensibilité truculente, débilitante ou aliénante défiant toute forme de Sens. C'est devant cet idéalisme renversé et décelable pour avoir été l'apanage d'un romantisme endeuillé de ses Valeurs à l'aube de la modernité, que les poétiques de l'incarnation se révèlent aujourd'hui authentiquement novatrices. Depuis les « Lettres du Voyant », où le cogito rimbaldien s'est affirmé tributaire d'une altérité, d'une « sortie » de la conscience, d'un « dérèglement de tous les sens », c'est ni plus ni moins à un Nouveau Monde, plus vaste et plus profond que sa seule réalité ontique qu'elles nous convient partout où elles se manifestent. Car elles dévoilent chaque fois ce que le dehors, qu'il soit matériel ou intériorisé, recèle comme réserve inépuisable de *sens*, selon les trois champs auxquels peut renvoyer ce terme, à savoir, celui, proprement esthétique, de la sensorialité, celui de la signification (affective ou linguistique) et celui de l'orientation, en s'étayant sur une sensibilité dont la perspective unique, liée à la position du corps, *oriente* toujours singulièrement l'univers.

À la lueur de ce rapport intime saisi entre l'esprit et son extériorité, l'écueil entre les deux poétiques du sensible illustrées par Collot paraît se fonder, comme il le remarque, sur deux expériences différentes du corps, dont l'une s'est exprimée en poésie « dans le même

mouvement [qui] a présidé à l'émergence d'une pensée phénoménologique de la « chair », telle qu'elle se formule notamment chez Husserl et chez Merleau-Ponty¹⁰⁵ ». Ce qui est ainsi proprement en jeu dans la poésie de l'incarnation, c'est un corps qui n'est ni opposé aux phénomènes de la conscience ni à sa manifestation de chose, un corps médian et poreux qui, tout en s'ouvrant à l'étendu par sa nature perceptive, est double en ce qu'en son sein, il dépasse le dualisme du pour-soi et de l'en soi¹⁰⁶. En raison de ces rapports qu'il établit, étant le foyer où s'enchaînent le dedans et le dehors, le monde et le langage, il apparaît nécessaire de substituer pour toute étude théorique des poétiques de l'incarnation, la notion de « chair » à celle de corps. Ce choix terminologique nous semble comporter un double avantage : il permet de mobiliser tout le champ d'investigation phénoménologique et les structures de l'être qu'il a pu dégager, sans pour autant subordonner l'étude des poèmes à un système philosophique qui détiendrait les clefs de leur lecture. Qu'est-ce, par exemple, que visait, avant Merleau-Ponty, Paul Valéry, sinon déjà l'ampleur de la « chair » telle que nous venons de l'aborder, en regroupant comme des termes indissociables, le corps, l'esprit et le monde en une véritable trinité de l'être sensible¹⁰⁷ ? Aussi est-ce la poésie de l'incarnation elle-même qui n'a de cesse encore aujourd'hui d'invalider le présupposé théorique de la clôture du texte et du langage sur eux-mêmes mis en avant par la linguistique et les approches structurales de la poésie. Pour ce faire, et même si dans leur essor simultané ses poètes ont pu y être sensibles, elle n'a jamais eu à s'appuyer sur une philosophie affirmant que « toute pensée de nous connue advient à une chair¹⁰⁸ ». Par conséquent, c'est dans la perspective où il n'y a pas de théorie de la pensée ou du langage sans pratique, et où les œuvres nous renseignent elles-mêmes sur les structures de l'être au monde, qu'il nous semble devoir évaluer la résonance entre le discours des phénoménologues et celui des poètes contemporains. « De la poésie qui n'existe, ne s'absente, ne surgit, que pour refuser la réponse. Et pour s'approcher de la question. De l'autre question. De la question de l'être dans le monde, et de l'autre dans la langue. » (*Écl.* 9-10) C'est elle qui, dans le domaine de l'esthétique et de la poétique, peut nous amener à comprendre comment « La pensée est rapport à soi et au monde aussi bien que rapport à autrui, [...] [et à estimer ces] [...] trois dimensions à la fois [où] [...] il faut la faire apparaître.¹⁰⁹ » Le concept de « chair » sera dans cette optique employé comme une interface, tant pour convoquer les acquis d'une « science » en marche, que pour l'enrichir à la lecture de poètes dont les pensées poétiques se révèlent accordées « au rythme de la

perception¹¹⁰ » (ME. 72). Mais quand ils ne le mettront pas en question, se seront les poèmes qui seront appelés à faire jouer le savoir phénoménologique. En tant qu'horizon, c'est-à-dire ouverture au corps, aux rapports naturels qu'il induit avec le dehors, à cet « autre dans [et de] la langue » dont parle Dupin, la poésie de l'incarnation s'énonce directement depuis l'infrastructure du sensible qui est l'objet de la phénoménologie de la perception et le lieu que Merleau-Ponty a assigné à toute pensée. Par ailleurs, qu'une telle approche philosophique soit affectée à rendre compte de poèmes faisant consciemment la part du champ de la référentialité ne devrait pas trouver d'objecteurs en ceux qui voudraient en réduire l'importance pour une étude de la poésie, dont on a dit longtemps qu'elle ne renvoyait qu'à elle-même. En la définissant par la prévalence de la fonction poétique du langage, Roman Jakobson a-t-il jamais mentionné qu'elle était dépourvue des autres dimensions, référentielle, expressive, conative, etc. ? Ainsi, envisager d'emblée une poétique de la « chair » comme l'horizon de fond à partir duquel décrire et faire comparaître dans une étude comparative les singularités de rapports de la conscience au langage et au monde, cela s'avère légitime pour démontrer comment tout un pan de la poésie contemporaine a assumé le mot d'ordre de Husserl d'un retour aux choses mêmes en s'émancipant des perspectives métaphysiques qui, au fondement des poétiques du corps, laissent toujours apercevoir les vastes champs de la subjectivité et de l'objectivité comme des domaines hétérogènes.

Or, c'est au contraire à une écologie perceptive, à une structure d'horizon fondée sur l'intentionnalité que renvoie l'élaboration des images et des formes poétiques de John Montague et de Jacques Dupin. Leurs œuvres sont représentatives de la poétique de l'incarnation, car les idées qu'elles recèlent se rapportent explicitement à un monde de vie (*Lebenswelt*) où les *contenus* de conscience ne se contiennent plus, en ceci que les choses et le verbe se donnent et se génèrent ensemble dans l'expérience phénoménale. Non plus plaquée sur le dehors, la « subjectivité » poétique s'y révèle toujours comme « conscience de quelque chose » et ne s'offre jamais que par « déhiscence¹¹¹ », dans sa relation native et constitutive à l'extériorité. Inversement, le monde naturel, milieu de prédilection où se déploie la parole de ces poètes, n'apparaît pas comme cette étendue objective que Descartes opposa à son *cogito*, ni comme l'être purement sauvage des romantiques, sur lequel ils projetaient avec nostalgie les remous d'une intériorité idéelle. En même temps qu'une

nouvelle *nature* du verbe poétique, c'est d'insolites foisonnements sémiotiques et sémantiques du monde naturel que leurs œuvres nous inclinent à examiner. Dans la mesure où elles sont informées par des rapports induits par le corps percevant, et une intentionnalité mobilisée par une extériorité esthétique, c'est tout à la fois à la désobjectivation de l'intériorité et du langage et à une désobjectivation du monde naturel qu'elles nous font assister. Ce faisant, c'est, pour la conscience et le monde, une nouvelle nature, foncièrement sensible, qui s'offre à l'analyse littéraire, entre les mots et les choses, au cœur de ce double procès.

Paradoxalement, en se donnant ainsi à comprendre autrement depuis une soixantaine d'années — période marquée par la parution du dernier livre de Merleau-Ponty et l'ensemble des œuvres de Dupin et de Montague —, la nature retrouve une certaine conformité avec sa signification antique, qui réfère à sa dimension transformatrice inhérente à sa productivité. Dans son cours sur le concept de « Nature », Merleau-Ponty souligne à cet égard que le terme, par l'entreprise de la forme latine *nascor*, vient du verbe grec *φύω*, qui recèle l'idée de « pousser », de « faire naître » ou de « faire croître ». Dès l'origine de l'idée de nature, ce verbe, étranger à tout principe d'individuation de certaines classes d'êtres comme à la distinction classique des catégories de nature et de culture (la *Phusis* issue de la même famille lexicale n'est pas indépendante du *Logos* et de la vérité, l'*Alèthéia*), implique ainsi dans son acception « une vie qui a un sens [...] sans que ce sens ait été posé par la pensée. C'est l'autoproduction d'un sens » propre à tout ce qui se manifeste, et est tiré de l'oubli (*lèthè*). « La Nature est donc différente d'une simple chose ; elle a un *intérieur*, se détermine du *dedans*¹¹² ». Sans compter que son objectivation rationaliste, qui culmina en Occident au XVIII^e siècle, peut, selon cette idée grecque de nature, participer d'une plasticité qui serait aussi matérielle et physique que conceptuelle, c'est une même dimension sémiotique, souvent mystérieuse, de l'univers et des environnements qu'éclaire aujourd'hui la nature phénoménale prise en charge par le corps sensible et le langage poétique. La membrure des choses qui la constitue s'applique à celle d'un corps percevant et d'une sensibilité au monde, où l'intentionnalité poétique se dissémine, ce qui fait que le poème s'élabore à même l'advenue de l'« Être vertical¹¹³ » du monde, qui le structure. *De l'intérieur* de cette nature esthétique visée et exprimée par les poétiques de la « chair », apparaît comme abstraite et

caduque l'opposition tranchée entre une extériorité purement factuelle et un univers de facultés humaines régi par l'arbitraire du sens. Le *logos* n'est plus dès lors le propre de l'homme ; il s'enchaîne sur une inhumanité, mais qui n'est pas purement étrangère, et qu'on pourrait désigner en évoquant un champ d'abhumanité pour exprimer, à travers le préfixe « ab », l'éloignement, la séparation et la naturalisation des ressources, des propriétés, voire des facultés discursives qui, sous la grande catégorie de l'intériorité, ont servi à distinguer l'humain des autres existants dans la modernité occidentale.

Cette propension à signifier du monde, immanente à sa productivité ontique et perceptive, est ce qui l'apparente aujourd'hui de nouveau et de la manière la plus insolite au « faire » poétique, dont l'allégeance aux phénomènes éclaire une nouvelle nature. Dans le mouvement du « retour[r] aux « choses elles-mêmes »¹¹⁴ » dont a parlé Husserl, les poétiques de la « chair » ont accompli un dépassement du régime de la réflexivité auquel on avait confiné le langage pour révéler son ancrage intime, fût-il tacite, au sein d'un champ référentiel. En s'offrant au sujet poétique, le monde désormais signifie, alors même qu'en visant ses objets et en découvrant entre eux de nouveaux rapports, le poème *mondifie*, fait le monde : participe à l'*inventio* perpétuelle et au change constant d'un univers qui s'offre de manière toujours neuve à ses habitants. Son dire renoue par le fait même avec la *deixis* (une monstration), dont la parenté originelle avec les verbes de la parole est attestée par l'étude des langues indo-européennes¹¹⁵. Plus spécifiquement, en communiquant la qualité sensible des êtres au moyen d'un travail tonal sur la matérialité de la langue et de la forme, le texte poétique participe du pouvoir de l'homme d'évoquer et de ressentir des choses présentées ou apprésentées (c'est-à-dire devinées, intuitionnées à l'horizon des données de la perception positive¹¹⁶) dans l'espace. Le poème actualise de la sorte dans son propre espace les modalités du sujet percevant qui est un être des lointains. En quelque sorte, dans l'ouverture réciproque de la sensibilité poétique à l'extériorité esthétique, le monde fait signe et le poème désigne.

C'est ce double renvoi que nous proposons d'illustrer dans ce premier chapitre, en faisant dialoguer deux poétiques représentatives du courant de l'incarnation. Or, démontrer les singularités de l'entrelacs de la parole poétique et du monde naturel nécessite d'envisager

d'abord l'horizon commun et charnel de telles écologies. En convoquant donc les concepts et les notions phénoménologiques de « chair », d'horizon et de réversibilité à partir de l'écoute des poètes, il faudra, par une sorte d'*epochè* temporaire touchant l'univers spécifiquement langagier qu'elles élaborent, mettre en lumière ce que les formes poétiques révèlent sur l'épreuve la plus physique de la perception. En un second temps, nous serons en mesure d'éclairer la nature complexe et les idiosyncrasies du corps qui s'y exprime. C'est en entrant dans ces textes par un mouvement centripète au cœur du chiasme entre le corps percevant et le monde perçu que nous pourrons, ensuite, par un mouvement de focalisation centrifuge, rendre compte de la profondeur charnelle de cette « écriture matériologique¹¹⁷ » dont parle Emmanuel Laugier à propos de Dupin, et des significations mythiques des territoires qu'explore la poésie montagusienne.

1.2 La nature esthétique

Colossale et mal estimée fut, selon François Bon, la tâche qui s'imposa aux poètes de la seconde génération du XXe siècle de réorganiser les découvertes majeures des plus glorifiés de leurs prédécesseurs. Parmi leurs conquêtes, deux, et des plus significatives, avaient entamé pour ceux qui allaient suivre un nouvel espace offert à l'énonciation : le corps, en ce qu'il communiquait « un monde où les surfaces sont plus dures, les limites plus violentes, les mobilités plus rapides, la pensée définitivement hors de la linéarité.¹¹⁸ » Il n'en fallut pas davantage pour apercevoir et commencer à sentir au cœur et jusque dans le repli de certains poèmes, l'horizon d'un Nouveau Monde. Tout le champ physique de la matérialité sensible, véritable continent noir où s'était risqué et engouffré ça et là l'Esprit des poètes, ne fut plus le contraire du langage et trouva à s'exprimer, fût-ce dans l'opacité et le silence frémissants des œuvres, en dépassant le dualisme de la nature et de la culture. En cela, c'est non seulement l'extériorité objective, qu'elle soit sauvage ou le produit du travail humain, mais aussi le corps et le régime le plus intime de la subjectivité qui furent mis en procès. De la matérialité brute aux manifestations soi-disant « abstraites » ou « éthérées » de la conscience poétique se révéla l'ampleur et la complexité d'une nature foncièrement esthétique, gage d'une sortie de la subjectivité pouvant définir la poésie contemporaine : « Car je travaille sur un corps — un

corps dont je dois être à la fois le père et le parricide // un corps dans le mien que je sens tressaillir, se ramasser, s'apprêter à bondir — / se jeter DEHORS » (D. 308). De fait, l'exploration d'une telle transativité de la *phusis* et de la *poiesis*, fondée sur la dimension sensible que leur confère l'épreuve d'un corps médian, fut menée avec un enthousiasme tel, qu'elle fut haussée au rang de nouveau programme poétique :

Allant, écrivant, traversant le mur... [...] — dénonçant la métaphysique boueuse, incantatoire, castratrice, du livre...

— et humant le remugle, à l'écart des blocs typographiques, [...] du pullulement des signes dans la fourmilière bas-de-casse, — dernier cul-de-basse-fosse, — désaffecté, aseptisé, squattérisé...

interdit à la musique du dehors comme à la suffocation du souffle de l'impossible retour — une germination interstitielle entre la page blême, l'herbe glacée, le mur des livres... (Éch. 127)

On note que l'occurrence du participe présent dans cette section d'*Échancré*, où Dupin précise systématiquement son projet d'écriture par l'emploi de l'infinitif « écrire », a valeur d'un point de fuite, d'un horizon témoignant d'une œuvre qui se cristallise et se pense autour de l'épreuve actuelle et charnelle d'un monde de vie sensible. Cette polarisation du poème, informé, comme le paysage l'est par l'horizon, autour du *foyer* de l'expérience perceptive, est par ailleurs confirmée par les deux autres incidences du participe, qui soulignent le défi que l'épreuve tacite du monde lance sans cesse à l'écriture : « Dehors, marchant, toute une nuit, sans écrire, [...] martelant la terre obscure » (Éch. 139) ; « Écrire-écrivain — se souvient du mal d'écrire, qui l'ensache, et qu'il expie, se souvient d'oublier d'écrire dès qu'il est dehors, par [...] la complicité de l'herbe qui va le trahir... » (Éch. 143). Ambiguë, l'épreuve de la « chair du monde » se caractérise ainsi par sa résistance à l'entreprise de nomination poétique en se révélant paradoxalement pour l'écrivain comme une inépuisable réserve de sens, qui partage avec la *phusis* le pouvoir d'engendrer des formes. Aussi, bien plus qu'à la simple conceptualisation d'un nouveau programme poétique, a-t-elle conduit les poètes vers la reconnaissance d'« Un nouvel art » (« A New Art »), enté sur la vie naturelle, et se générant dans un lien essentiel à la prolifération sensible du paysage, saisi comme un champ de monde vécu : « On the way towards a new art / she halts where the ochre earth / drinks warmth all

day, to turn / towards evening, a flaring red. // The sparkle of this dry light / breeds wisdom, where herb and moth / blend fragrances, and the cricket / rubs its metal legs against the night.¹¹⁹ » (SP. 50) C'est, depuis ce déploiement d'un *artifice* fondé sur l'épreuve naturelle du monde, une subjectivité sauvage qui s'est laissée appréhender, sans pouvoir être circonscrite et possédée au sein du régime ébréché de l'intériorité.

Or, si cette fascination commune pour l'écriture *du* dehors a mis au jour une universalité des structures de l'expérience du corps au monde et de l'incarnation du langage, celles-ci se sont déclinées d'un poète à l'autre selon diverses modalités inhérentes à leur complexité. Les concepts de « chair » et d'horizon qui permettent d'explicitier les premières se caractérisent notamment par une ambivalence constitutive qui permet de mettre, par exemple, l'accent tantôt sur le percevant, tantôt sur le perçu, ou bien sur la part visible ou la part invisible d'un paysage¹²⁰. Une équivoque semblable est au cœur de l'approche du rapport vivant qui lie aujourd'hui la parole poétique au champ de la perception :

Quand la vision silencieuse tombe dans la parole et quand, en retour, la parole, ouvrant un champ du nommable et du dicible, s'y inscrit, à sa place, selon sa vérité, bref, quand elle métamorphose les structures du monde visible et se fait regard de l'esprit, *intuitus mentis*, c'est toujours en vertu du même phénomène fondamental de *réversibilité* qui soutient et la perception muette et la parole, et qui se manifeste par une existence presque charnelle de l'idée comme par une sublimation de la chair¹²¹.

Les quelques vers de Dupin et de Montague que nous venons de citer ont déjà fait entrevoir le caractère bivalent de la *nature charnelle du poème*, qui se laisse appréhender selon des perspectives et avec des découvertes différentes pour le poète et le critique selon qu'elle est envisagée depuis le travail poétique sur la langue ou bien l'épreuve sensible du monde. Bien sûr, toute expression *de* la nature esthétique suppose un lien profond entre la conscience et le sensible, l'espace du langage poétique et celui où advient le percept, pour s'accomplir dans une parole. C'est ce lien central situé dans l'épaisseur d'une « chair » médiane que nous viserons chaque fois que nous ferons la part d'une bivalence qui résiste à l'identification pure et simple de la *phusis* et de la *poiesis*. Mais l'écueil de l'identification romantique étant contourné, il faudra expliciter en quoi, de quelque côté de la *frontière* du texte qu'on

l'envisage, l'expression *de* la nature esthétique peut recouvrir des expériences poétiques différentes. Tantôt, elle est marquée du sceau d'une certaine positivité ou d'une transativité¹²² qui ne va pas, comme toute théorie de l'expression, sans une pensée de l'écart. Tantôt, elle est rendue dans l'épreuve d'une dualité, d'une opacité, ou la plus déchirante échancrure. Comme si le silence et les failles de la langue s'apposaient à ce qui résiste aux mots (matières et monde), ou s'enracinaient jusqu'en l'imperceptible, inconnaissable et incommunicable sans-fond de la nature¹²³, instaurant l'éclaircie d'une osmose négative qui en passe par le non-savoir : « l'énigme de la nuit se casse avant de dire. à chaque mouvement des lèvres, à chaque mot jeté dans le vide, [...] le vide du ciel qui emporte le sens, et le rire, [...] et dans l'écriture la rassassante brûlure de l'ouvert... » (*Éch.* 195). Ce sont là deux axes dont la notion d'horizon peut rendre compte en les articulant comme des modalités de la structure esthétique du poème. L'horizon dans le sensible donne la mesure de ce qui se présente et de ce qui s'absente, s'écarte en se donnant pour s'échelonner en profondeur, ou se donne comme écart même, comme *hors du monde* ou *débord* de toute donnée présentifiée. Tout le sensible est régi par cette structure d'horizon en vertu de laquelle chaque chose donne et retire à la fois sa prise à la perception, ou à l'*aperception*. Ainsi, en mettant l'accent sur l'une ou sur l'autre facette de cette expérience : en valorisant tantôt la présence, tantôt l'absence des êtres sensibles au poème ou du verbe poétique à l'extériorité, le spectre du jeu d'écarts et d'ouvertures entre les mots des poètes et le dehors paraît pouvoir être compris à partir du modèle perceptif¹²⁴. Les modalités selon lesquelles les choses s'offrent et se soutirent aux sens et à l'appréhension du corps percevant seront donc saisies comme analogues à celles selon lesquelles elles se communiquent ou se refusent au sens et à la compréhension de l'organisme poreux, informé par une importante dimension esthétique, que constitue la forme poétique. Si l'on ajoute encore qu'en vertu de l'entrelacs du sujet et de l'objet propre à la « chair du monde », l'universalité des structures de l'être et du paysage intègre l'actualisation, les significations et les styles intimes du monde commun, c'est sur plusieurs *versants* d'une même subjectivité du dehors que les poètes de l'incarnation nous convient en valorisant l'apport d'une dimension référentielle dans la genèse du poème, et de sa parole unique dans la découverte du monde de possibles qu'elle prospecte.

Les chiasmes entre l'esprit et le corps, le percevant et le perçu, le monde et la conscience qui sous-tendent tout paysage vécu, foisonnant de signes et d'une potentialité infinie de sens, et tout poème au même titre, comme instauration d'un univers fait de *paysages* sémantiques, les donnent par-delà singularité et communauté. Aussi est-ce en tenant pour acquis que les structures d'un monde de vie commun et d'une expérience générique du corps soutiennent l'expression singulière et insolite du poème, qu'on peut approcher d'un même élan les dimensions intersubjectives et les significations les plus personnelles de la nature esthétique de laquelle il participe : « quand la tramontane dort / plus haut que terre je vois / la rudesse du romarin / la verveine dans le carreau / et les roses roses du remontant / qui disputent le seuil au jasmin /// je suis seul nous sommes trois » (*Ct.* 59). Tout le blanc entre les strophes semble ici ménager l'espace d'un écart subjectif invisible que revendique le poète au sein d'une expérience partagée du dehors, dans une suite où, par ailleurs, la disparition (symbolique) du sujet de l'énonciation est liée à la description d'une extériorité poétique forcément intersubjective : « le rose des pêchers en fleur / avant le coude du chemin / où se perdent ma trace et ma vie / absurdes sous les chênes verts /// par la bruyère et la ronce / et la traîne des nuages / et la charge de l'embellie » (*Ct.* 63). Ceci ne veut pas dire que les poèmes de Dupin et de Montague sont inaptes à la conquête de nouveaux espaces, à l'invention de mondes nouveaux et tributaires de la vie imaginaire. En dégagant la nature esthétique des œuvres, nous n'impliquons nullement qu'elles réfèrent toujours à un monde objectif ou une réalité connue et repérable en termes de données spatio-temporelles. Bien plutôt signifions-nous que, dans leur pouvoir de désigner des choses qui peuvent être irréelles¹²⁵, ou engoncées dans l'inconnaissable, voire l'extériorité d'une absence irréductible au monde, elles se révèlent, comme le rêve, « du côté du sensible partout où n'est pas le monde¹²⁶ », comme dit Merleau-Ponty. La parole poétique de l'incarnation ne réfère pas nécessairement à des réalités existantes et objectives, pas plus qu'elle ne mobilise de simples contenus conceptuels, elle emplit plutôt les formes du discours par ce qu'Husserl désigne sous le terme de « contenu de conscience » intuitif ou de « teneur » (*Gehalt*), qui leur donne la dimension d'un « vécu » « phénoménologique¹²⁷ ». Lorsque, dans « Les écoutants : le rêve d'Elizabeth » (« The Listeners : Elizabeth's Dream »), Montague décrit l'amour par des images que d'aucuns attribueraient au domaine de l'irréel : « Deux minces lames / faucilles claires / s'inclinent ensemble. // [...] / [...] / [...] // alors que le vent murmure, / en une danse, / en une

transe. // Né à l'inter- / section d'arcs, un frêle / esprit, fils d'acier¹²⁸» (DK. 46), il ne communique pas moins des phénomènes esthétiques que nous pouvons nous figurer, imaginer, en les dotant de la concrétude des figures ou des images (visuelles, tactiles, acoustiques, etc.) en quoi consiste l'aspect extérieur de toute chose et tout ensemble *réel* du sensible. Or c'est à ce titre que les univers des poètes, aussi étranges soient-ils, peuvent devenir familiers ou, au moins, ménagent des possibilités de les habiter : ils participent en réalité d'une nature commune et par essence poétique, car elle ne cesse à travers chaque instant de l'expérience poétique ou perceptive de (re)créer le monde. Aussi ces œuvres sont-elles *de* cette nature à proprement parler, dès le moment où elles *affabulent*, reconduisant son pouvoir à faire tenir devant nous et à explorer un monde, et faisant monde en elle, de son sein même, comme l'un ou l'autre de ses êtres, de ses versions, de ses créations. Ou, pour les rattacher à la diversité créatrice la plus concrète de la vie : l'une de ses proliférations. Informés par du tangible, de l'audible, du visible, etc., les poèmes de l'incarnation mettent ainsi en relief la plasticité esthétique de la *phusis*. C'est au cœur d'une nature perceptive qu'ils nous situent, par l'ouverture de ces univers possibles qui en font autant de réponses à la potentialité du monde.

Il s'agira dès à présent de montrer comment, dans leur exploration de l'extériorité, les signes poétiques des œuvres de Dupin et de Montague déploient des univers habités et habitables, hautement corporalisés en vertu de leur dimension sensible. En convoquant le concept phénoménologique de « chair », nous pourrions en même temps rendre compte de la mobilisation réciproque de la sensibilité au monde et de l'objectivité sensible dont elles sont le lieu. Puis, éclairant l'osmose de la conscience poétique et du dehors depuis celle du percevant et du perçu, on sera à même d'apercevoir en quoi leurs signes, — tout pleins qu'ils sont des rapports induits par le corps —, « représentent », selon le mot de Sartre, « une « *surface de contact* entre [un] monde [foncièrement] imaginaire et nous.¹²⁹ »

1.3 Le sentant et le senti : l'entrelacs des percepts poétiques

Dans le retour aux choses mêmes qui marque leur investigation poétique de l'extériorité naturelle, les textes de Dupin et de Montague mettent au jour une dimension foncièrement subjective du monde objectal. À l'envers des présupposés du matérialisme scientifique énoncés au moins depuis le *De Rerum Natura* de Lucrèce (bien que ce poème cosmogonique sous-tende une dimension poétique de la nature), la chose s'y présente dans l'horizon d'une visée perceptive qui en fait plus qu'un être strictement matériel : dans sa nature et son être s'inscrit la qualité singulière de l'épreuve, même physique, qui en est faite. Non plus saisie comme un *en-soi* refermé sur sa vie de chose hétérogène, elle apparaît dotée d'une qualité sensible et personnelle provenant du fait qu'elle s'offre, dans un contact perceptif vivant, à un *pour-soi* qui la prend en charge. C'est ce que souligne, dans « Hill Field » (« Champ de colline »), l'écho du tremblement qui, de la forme substantive à la forme verbale, montre que la terre se communique au percevant par la qualité sensible inhérente à sa manifestation, à son effet sur le corps : « Ten years ago, it was a team / [...] / That changed our hill : / Grasping the cold metal / The tremble of the earth / Seemed to tremble into one's hand ¹³⁰ » (CL. 30). Participant d'une même tendance contemporaine de la poésie à renouer avec le corps à corps d'une expérience originaire et naturelle du monde, c'est une même désobjectivation de la matière que permet d'observer l'avancée poétique dupinienne, marquée notamment par l'adéquation des mouvements du dehors et d'un corps percevant immergé dans le paysage : « Allant... À partir du faux pas qui dégage le ciel... » (As. 372). Cette dimensionnalité corporelle de la matière du monde, informée par la vie des sens, la position d'un corps, a pour corrélat une désobjectivation du corps percevant. Comme si, au moment même où il prenait en charge l'extériorité naturelle, lui conférait cette « mesure d'homme » que l'humanisme s'est fait fort d'appliquer à ses créations ¹³¹, le corps s'ensauvageait, s'altérait, révélait sa vie mondaine au contact du dehors. De l'objet intime qui appartenait au percevant et humanisait le monde, il devient, en lui-même ou par « l'extériorisation » d'une de ses facultés perceptives, une composante du paysage ou des choses dont il est le mesurant ¹³². C'est ce que mettent en valeur des images analogues chez les poètes, dont celles-ci relevant du régime visuel : « In the Ulster night, / Over Saint Patrick's city / The rooves are eyelashed with rain ¹³³ » (TA. 53) ; « la route // route à

l'épaulement des blés / au long regard sans clôture // Puisse [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // dans le profond dehors loin puisse... // comme si la lumière avait ce pouvoir » (D. 255). De telles images sont étonnantes à la lecture ; elles paraissent d'emblée « poétiques » en ce qu'elles mettent en lumière une réalité qui semble étrange, une phénoménalité relevant d'un ordre mystérieux, d'une essence inconnue des choses. D'ailleurs, leur profusion dans les œuvres de Dupin et de Montague désigne également une fascination des poètes envers une dimension de l'expérience perceptive qui est loin d'être un hasard. Car ils s'y révèlent littéralement saisis par une extériorité qui apparaît soudain comme l'agent ou le foyer actif du toucher ou de la vision et, pour cela, semble les *regarder* alors qu'elle est d'ordinaire l'objet que capte la sensibilité dans l'expérience commune. Face à la route lumineuse qui voit, ou au « tremblé de la terre » qui « agripp[e] le métal froid », on assiste, dans ces images, à un renversement de l'expérience perceptive que Merleau-Ponty a décrit en déployant les implications de son concept de « chair du monde ». Ce que celui-ci recouvre comme réalité propre à la phénoménalité des choses, c'est de prime abord un entrelacs, dans l'infrastructure du sensible, entre le corps percevant et le monde perçu où s'éprouve une indistinction du sujet et de l'objet. L'expérience du touché illustre de manière exemplaire cette perméabilité applicable à la sensorialité en général, qui veut qu'on aille au-devant de sa sensibilité au monde, que l'on s'éprouve comme un être percevant en éprouvant le monde sensible. Le tangible est ce « milieu » où le percevant touche les choses en se touchant et en étant touché par elles. Cette réversibilité du contact inverse les agents, actif et passif, de l'expérience perceptive et inscrit un toucher au monde par-delà sujet et objet. Dans une telle expérience tactile, l'*espace* de la subjectivité est enchâssé sur le dehors. Il en va de même dans le champ du visible, de l'audible et des autres régimes sensoriels : « la vision est prise ou se fait au milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toute chose, là où persiste [...] l'indivision du sentant et du senti. ¹³⁴ » Si le sujet perçoit et peut s'éprouver comme percevant, c'est donc, d'une part, parce que sa perception se déploie au cœur des choses et, d'autre part, parce qu'il appartient lui-même par un lien vital aux divers régimes du sensible, du fait de son incarnation dans un corps qui, au même moment, peut à son tour être vu, entendu, comptant comme un objet parmi les autres. Il y a ainsi un véritable retournement du sensible sur le percevant qui est la condition même de la perception et achève de constituer le chiasme ou l'entrelacs structurant la « chair du monde ».

Si toute perception implique que le percevant puisse être perçu pour être, cela indique nettement qu'elle est entée, prélevée par déhiscence sur une Sensibilité en soi inhérente au monde en se manifestant à la conscience. Cet enracinement ontologique du percept dans la « chair du monde » signifie profondément que le percevant en est possédé autant sinon plus qu'il ne le possède, et qu'il l'insère intimement dans la texture du sensible. Aussi discrets, privés lui en soient le sens et la qualité, il n'en pourrait récuser la part sauvage sans anéantir cela même dont il fait l'épreuve au fond de lui, ou qui surgit à sa conscience par son entremise, sans cesse renouvelée dans l'épreuve du sensible. Ainsi, jusqu'aux confins de nos rêves éveillés et des *visions* et autres hallucinations poétiques, l'appartenance fondamentale du sujet à la « chair du monde » fait que, d'une certaine manière, c'est la nature elle-même qui a la perception qui s'élabore pour le sujet dans la mondanité de son corps. Cette propriété naturelle, inhérente à sa structure, qu'a toute perception de pouvoir se « renverser », de passer pour ainsi dire à l'« extériorité » et de révéler sa nature sauvage, a conduit Merleau-Ponty et les poètes fidèles à la phénoménalité à dépasser l'opposition entre une objectivité conçue comme une matérialité pure, passive et pleine, et une subjectivité qui s'offrirait en creux sur le monde, comme le berceau des sensations, des perceptions, ou de l'intellection et de l'imagination qui en découlent. Comme les images poétiques l'ont mis en valeur, la réflexion du philosophe désigne un noyau d'être premier, caractérisé par le double enjambement du sujet et de l'objet, l'entrelacs de la « chair » : « Ce qui est premier, ce n'est pas l'être plein et positif sur fond de néant, c'est un champ d'apparences¹³⁵ ». Affirmer qu'elle est un champ consistera dès lors à reconnaître que la perception, et les hallucinations poétiques ne sont plus simplement « du côté » d'un sujet qui en accomplirait le travail ou d'une conscience qui en serait le *lieu* hors du monde. Au contraire, elles seront saisies dans le lien originaire les liant à l'étendue : « C'est bien moi qui ai l'expérience du paysage, mais j'ai conscience dans cette expérience d'assumer une situation de fait, de rassembler un sens épars dans les phénomènes et de dire ce qu'ils veulent dire d'eux-mêmes.¹³⁶ » Non seulement la perception s'accomplit ainsi dans le monde, mais elle recèle dans cette condition d'existence la parole qui s'énoncerait pour la dire. Il y a un *logos* dans le phénomène. Ceci, pour être, nécessite de reconnaître que le corps *autour* duquel s'organisent les percepts et se « rassemble » et se dissémine leur sens est un être médian, un objet du monde qui en est le mesurant pour une sensibilité qui en est la doublure, un champ où s'abolit la frontière entre le perçu et le

percevant, la conscience et l'extériorité, bref une « chair » : « Le corps *propre* est dans le monde comme le cœur dans l'organisme : [...] il forme avec lui un système.¹³⁷ » Pourtant, cette indivision ontologique de la nature esthétique se présente dans les poèmes, tantôt sous l'angle d'un processus d'« anthropomorphisation » du dehors offert à la sensibilité humaine (« le monde est fait de l'étoffe même du corps¹³⁸ »), tantôt comme ce qui voue le sujet incarné à une mondanité sensible étrangère et sauvage (le « corps est fait de la même chair que le monde¹³⁹ »). C'est qu'en fait, il n'y a pas entre ces deux énoncés un simple renvoi tautologique imputable à une pure identité du monde et du corps, de l'esprit et du dehors. Plutôt faut-il y voir l'indice d'un hiatus avéré dans l'expérience du sensible pour peu qu'on la mette en question. Il est quoi qu'il en soit intrinsèquement lié à la définition de la « chair » comme entrelacs entre le percevant et le perçu.

il y a deux cercles, [...] ou deux sphères, concentriques quand je vis naïvement, et, dès que je m'interroge, faiblement décentrés l'un par rapport à l'autre...

[...] Il y a vision, toucher, quand un certain visible, un certain tangible, se retourne sur tout le visible, tout le tangible dont il fait partie, ou quand soudain il s'en trouve *entouré*, ou quand, entre lui et eux, et par leur commerce, se forme une Visibilité, un Tangible en soi, qui n'appartient en propre ni au corps comme fait ni au monde comme fait — comme sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles.¹⁴⁰

L'étude phénoménologique du chiasme de la « chair » révèle, en son cœur, une prégnance réciproque, une double ouverture du monde sensible et de la sensibilité au monde. Tout en constituant l'« Être sauvage¹⁴¹ », il implique par sa structure un jeu, un espacement qui fait toute sa profondeur, et le donne à appréhender par l'un ou l'autre de ses termes. Plutôt que par une pensée superficielle et néantisante de l'identité, à laquelle elle substitue divers vecteurs d'identifications (du monde au toucher, du voyant à l'espace, des structures du langage à celles du sensible, etc.), l'épreuve de l'être au monde a pu être envisagée par une pensée de la relation qui a nettement tiré profit d'une notion husserlienne comme celle d'« horizon » envisagée comme une véritable « structure ». Bien sûr, on trouvera aussi à la convoquer dans la mesure où Collot y a aperçu une structure déterminante pour la production poétique contemporaine et inhérente au poème lui-même. Mais s'il importe de mettre en

avant le jeu, l'ouverture ou l'écart au centre du chiasme en suivant les analyses merleau-pontiennes, c'est parce qu'il est la condition même de la réversibilité souvent mise en lumière par les poètes d'aujourd'hui dans leur attention aux perspectives les plus insolites de l'expérience esthétique. Il s'avère d'autant plus significatif pour l'analyse comparative des poèmes de Dupin et de Montague qu'il permet de dégager, dans l'infrastructure même du sensible, deux tendances générales et complémentaires propres à l'écriture de la « chair », auxquelles leurs œuvres se rapportent globalement.

Bien sûr, il n'est pas question de mettre en cause l'acquis majeur de la phénoménologie, qui est parvenue, par son analyse du corps, à dépasser le dualisme du sujet et de l'objet : « Le corps nous unit directement aux choses par sa propre ontogenèse, en soudant l'une à l'autre les deux ébauches dont il est fait [...] : la masse sensible qu'il est et la masse du sensible, où il naît par ségrégation et, à laquelle, comme voyant, il reste ouvert.¹⁴² » Seulement, Merleau-Ponty lui-même a insisté, dans une analyse non moins célèbre de l'expérience tangible, sur l'impossibilité pour le sujet de faire coexister ponctuellement la sensation de son corps touchant et celle de son corps touché dans l'épreuve du contact. La main droite ne peut, au même moment, se sentir toucher la chose qui est sous son emprise et touchée par la main gauche qui la caresse, il y a une incapacité du corps à embrasser ensemble ses dimensions subjective et objective :

il s'agit d'une réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait. Ma main gauche est toujours sur le point de toucher ma main droite en train de toucher les choses, mais je ne parviens jamais à la coïncidence ; elle s'éclipse au moment de se produire, et c'est toujours de deux choses l'une : ou vraiment ma main droite passe au rang de touché, mais alors sa prise sur le monde s'interrompt, — ou bien elle la conserve, mais c'est alors que je ne la touche pas vraiment, *elle*, je n'en palpe de ma main gauche que l'enveloppe extérieure.¹⁴³

Si ce clinamen souvent laissé dans l'ombre du chiasme mérite d'être ainsi exposé, ce n'est pas afin de refaire une énième fois l'exégèse de la phénoménologie merleau-pontienne, mais pour éclairer une *mobilité* bivalente de l'entrelacs charnel en fonction de laquelle Dupin et Montague peuvent en venir à représenter respectivement (et tendancielllement) ses processus

réciroques de désobjectivation du percevant et de désobjectivation du monde. Par un saut analogue à celui qui fait passer le touchant du côté du touché et vice versa, c'est en effet, plutôt qu'une réversibilité absolue et synchronique, souvent un acte de renversement diachronique, explicite ou implicite, qui est mis en avant par leurs poétiques. Ce faisant, elles substituent au rapport univoque entre la rugosité du monde et la porosité du corps percevant, la porosité du Sensible lui-même qui donne par ces renversements à apercevoir de nouveaux rapports entre le corps et la nature. « Il s'en faut d'un effondrement, d'une dérive souterraine /// la surface du jeu, l'alternance et l'altération /// c'est la peau du dehors qui se retourne et nous absorbe » (D. 207), écrit Jacques Dupin au début de « La ligne de rupture », ne manquant pas d'évoquer par ce titre une certaine discontinuité dans la texture, souvent homogénéisée par la critique, de la « chair du monde ». Le passage au dehors, ce saut périlleux entrevu hors de la subjectivité intentionnelle, et dont Jean-Christophe Bailly a dit qu'il définissait le programme poétique dupinien¹⁴⁴, paraît par conséquent devoir être saisi en deçà du régime poétique. C'est dans la matrice du sensible, où le percevant s'ouvre à l'indivision de l'humain et de l'inhumain, à cette autre *nature humaine*, ou abhumaine que sous-tend la « chair » sur son versant sauvage qu'il faut l'apercevoir.

À l'inverse, le renversement charnel va davantage chez Montague dans le sens d'une soudaine désobjectivation de l'extériorité. C'est ce que montre l'extrait suivant, où la « peau » d'une « source » touchée par le poète communique tout à coup la pulsation d'un « cœur » au fond des eaux, à la faveur de l'indistinction ontologique qui, depuis la fine *pellicule* du contact, se réverbère du fond du corps au fond de la terre : « I slipped / A hand under the fringe of / Each slick rock, splitting / The skin of turning froth / To find nothing but that / Wavering pulse leading to / The central heart where / The spring beat, so icy-cold¹⁴⁵ » (RF. 51). Aussi proposons-nous de voir dans la désignation de la « source » comme « cœur central » plus qu'une figure de style. Car, s'il y a « métaphore », c'est avant tout dans ces *transports* dont la « chair » est l'espace, à la faveur desquels la subjectivité s'é-meut dans (et comme) le monde, dans l'exacte mesure où le dehors se *rapporte* au corps. « Ce n'est pas moi, c'est la terre qui dramatise. Un couple se détruit, la lumière est en marche » (Gra. 79), écrit plutôt Dupin, lorsqu'il se fait le témoin de la désobjectivation de la nature. Comme si la perception poétique court-circuitait la médiation charnelle du sensible et de la sensibilité

décrite par la phénoménologie pour ne donner à sentir, dans la tension créée par une telle focalisation, que les extrêmes de l'*Écart* et de l'*Échancré* : l'étrangeté d'une extériorité sémiotique ou subjectivée, et celle d'une sensibilité sauvage ou naturalisée. Ce sont là toutefois aussi des *visions* et des sensations poétiques que la phénoménologie permet de comprendre, en montrant leur conformité aux transferts de la nature phénoménale, et ce, même si l'adéquation harmonieuse du sujet et du monde esthétiques sur laquelle elle insiste semblent les contredire. En fait, ce qui, chez Dupin, se présente comme dysharmonique, en raison du court-circuit ou de l'altération de l'un des termes — souvent humain — de l'entrelacs, n'est pas moins harmonisé que ce qui, chez Montague, semble l'expression d'une osmose plus homogène. Car les écarts dupiniens sont aussi fonction de la physique et de la porosité de la « chair », où toute vision, chaque percept se détache comme le style singulier d'une Sensibilité qui l'étaye et où le corps percevant est engoncé de toute sa matérialité, conférant une nature sauvage à la perception. Or, tout en révélant leur participation à l'horizon universel de la nature esthétique, ces modalités d'expressions de l'entrelacs charnel doivent intéresser le critique littéraire en ce qu'elles donnent à réfléchir les singularités de diverses poétiques de l'incarnation. En cela, la nature esthétique du poème sera concrètement supposée apte à subsumer, au même titre que la vie perceptive, la dichotomie entre singularité et communauté, le pour-soi et l'en-soi, le sens intime et le sensible. Et il n'en faudra pas plus pour commencer d'apercevoir les rapports réciproques et informants entre la *phusis* et la *poiesis* que mettent au jour les poètes contemporains.

Ainsi, le caractère plus « apaisé » de l'expérience de la « chair » chez Montague n'est sans doute pas étranger à la nature de l'extériorité visée ou investie par l'exploration poétique. La tendance marquée à anthropomorphiser le sensible paraît en effet indissociablement liée à la quête d'un dehors qui a d'emblée la portée sémantique d'un territoire social et culturel. Il s'agira le plus souvent, malgré l'internationalisme désigné de sa poésie, de l'Irlande de ses parents et ancêtres, de tous les horizons de cette île marquée de réminiscences familiales et historiques, par ses luttes intestines et les traces des grands systèmes de croyance des peuples et civilisations qui y rayonnèrent¹⁴⁶. Aussi, cette « reconnaissance » immersive du vieux pays, accomplie par le poème jusqu'à l'aperception d'êtres familiaux et immémoriaux représentés¹⁴⁷, est menée en faisant appel à la forme

fondatrice des *dinnseanchas*, qu'on traduit par « poésie des lieux ». Ce type de récit, exploitant originellement les étymologies toponymiques, et qui apparut à l'aube de la littérature irlandaise est souvent convoqué ou évoqué par le poète dans son effort d'anamnèse pour éveiller les traditions sociales, mythologiques ou familiales localisées, et faire renaître les événements et les personnages des lieux qu'il investit. Montague va ainsi au-devant d'une terre parsemée de sèmes et de myèmes « humains » qui peuvent être traduits pour une communauté, et l'extériorité naturelle qu'il envisage est, dans cette perspective, souvent traversée de sens et d'un *logos* préexistants, quand elle ne requiert pas l'emploi d'une forme littéraire traditionnelle pour en exhumer les virtualités sémantiques. Une telle réactualisation des *dinnseanchas* est toutefois plus souvent de nature allusive et adaptée à la contemporanéité de l'œuvre. L'obsession des origines qui motive l'entreprise de remémoration de l'histoire personnelle, du clan familial ou du territoire s'appuie moins sur une étude spécifiquement toponymique que sur une attention interrogeant les objets et les étants du paysage. En cela, Montague aura été au premier rang de ceux qui, après le flamboiement de la première et de la seconde « Renaissance irlandaise¹⁴⁸ », ont envisagé la matière mythique, fantastique et folklorique d'Irlande dans la matérialité des paysages et des territoires. Chez lui comme chez d'autres qui suivront, la « poésie des lieux » s'élabore depuis une perception esthétique qui substitue à la projection idéaliste et romantique d'un monde merveilleux, tel qu'il s'offre dans les contes ou les cycles légendaires, une structure d'horizon des « visions » épiques et fantastiques. Celles-ci font la part de l'opacité des choses et des étendues appauvries ou désenchantées par l'industrialisation. Aussi, contrairement aux nombreuses œuvres de traductions et d'actualisations des légendes et récits fondateurs de langue irlandaise qui ont marquées la féconde période des Renaissances, la poésie contemporaine des lieux implique un enracinement des éléments révolus du folklore dans la concrétude d'une expérience perceptive actuelle, où ils s'insèrent dans la dialectique du visible et de l'invisible, du perceptible et de l'imperceptible. C'est ainsi que Montague peut entendre à travers « Les sons de l'Irlande, / ce murmure incessant¹⁴⁹ » (SD. 28) du passé immémorial, dans le poème « Windharp » (« Harpe de vent »), dont le titre identifie la musique traditionnelle à l'élément naturel qui l'apprécie. Bien des aspects de la rhétorique montagusienne mettent, de même, en valeur une humanisation du monde référentiel (qui est d'ailleurs souvent celui des sociétés modernes) et de l'extériorité naturelle qui s'inscrit dans le prolongement de celle qui fut

repérée dans l'infrastructure du sensible, à travers l'accent mis sur la corporalité du percept, au sein du système de renvois transformateur entre le perçu et le percevant qui définit la « chair du monde ». Dans l'économie des forces à l'œuvre dans la poétique de Montague, cette anthropomorphisation charnelle, anamnésique et affabulatrice de la *phusis* a pour envers et corrélat une déshumanisation du territoire orchestrée par les luttes séculaires de ses habitants et un travail de rationalisation destructeur, soumis aux intérêts de l'expansion mercantile et conduisant aux dérives irrévocables de l'urbanisme. Cette opposition est cependant tempérée à l'intérieur d'une dialectique générale de l'enracinement et du déracinement qui structure la quête poétique de l'origine perdue. Né de parents ayant émigré en Amérique, puis rapatrié, enfant, à sept milles de sa mère dans la demeure d'un grand-père éponyme défunt ; issu d'une famille catholique et républicaine d'Irlande du Nord dont il s'est attaché à retracer les mœurs et les réminiscences, évoquant et rêvant celles des anciens clans par tous les paysages transformés et menacés du pays, Montague a cheminé toute sa vie comme sur une ligne de faille communiquant les secousses vives d'une unité toujours déjà perdue, et d'une origine située moins derrière lui qu'au-devant, dans l'horizon infini ouvert par l'avancée d'un travail poétique astreint à la recension et à l'exploration du territoire. Les procès d'« anthropomorphisation » esthétique, onirique et poétique, et de déshumanisation industrielle et martiale du territoire naturel s'articulent donc au sein d'une désobjectivation générale de la *phusis* où s'inscrivent des habitus et des sèmes culturels.

La tendance principale à la désobjectivation de l'expérience charnelle observée chez Jacques Dupin participe quant à elle plus généralement d'une poésie très justement qualifiée par Dominique Viart d'« élémentaire ». Ce dernier affirme ainsi, par un renversement faisant montre d'une éclairante perspicacité, que son caractère faussement abstrait, ou son effet même d'abstraction et sa dimension ontologique s'appuient sur « le recours à des termes élémentaires, des singuliers à valeur générale [...] [qui] désignent des *éléments* » (le minéral, l'air, le feu, l'eau, le végétal) ou leurs variantes (la pierre, le souffle, l'éclair, le torrent, le lichen)¹⁵⁰. En visant les corps et les forces de l'extériorité naturelle par-delà l'intentionnalité du langage, comme l'a suggéré Bailly, le poète donne à éprouver la rugosité du monde à travers la fissilité d'un verbe marqué par l'éclatement et la constellation de la forme et du sens. Mais d'une matérialité l'autre. C'est par son échec même à ébrécher le régime scriptural

et intentionnel de l'espace poétique, dans son impuissance à pratiquer, sinon par les silences et le non-écrire, ce qui demeure *Une Apparence de soupirail*, que Dupin est parvenu à souligner l'appartenance du poème à la matérialité du monde. C'est ce qu'a démontré Emmanuel Laugier dans son commentaire sur les rapports singuliers, ambigus — de quasi-incommensurabilité —, entre le verbe poétique et les corps esthétiques qui sous-tendent l'écriture dupinienne de la peinture, et que l'on peut concevoir comme étant exemplaires de ceux que sa parole noue avec la matérialité naturelle. Mots et objets y sont caractérisés par une même densité, mais en faille dans ce qui, de la non-peinture ou des traces de la peinture, s'inscrit dans le désœuvrement du non-écrire :

ainsi [...] la parole revenue de la lente incubation de la visite (ou du fouet de la visitation) sera qualifiée, en avance d'elle-même, comme celle qui se « retire » : « *son froissement, sa syncope* » sont une sorte de tatouage imaginable de ce que tout l'atelier, extérieur à toute voix, aura laissé en elle de sa compacité et de sa fascinante matérialité. Parler de la « *traversée d'un massif compact / ajouré dans sa plénitude* » conduit à écrire sur les « *bords extrêmes de la peinture* ». Là même où les débords silencieux de sa propre matérialité indiquent les balisent d'une écriture *matériologique*. Écriture plastique, ou plastique d'une écriture, ayant fait de son opération d'écart et de distance avec son matériau la visée de sa logique.¹⁵¹

C'est au bout de cette logique que le poème dupinien révèle sa transitivité au noir, apparaît comme l'expression d'une corporéité ontique en faisant « l'épreuve d'un rendu verbal de la matière.¹⁵² » Or, ce commerce de bords et de débords (bord de la matière et de la peinture, débord de l'écriture) n'est pas sans évoquer, dans l'espace des empreintes mondaines qu'il ménage sur les contours du poème, l'écologie du touchant et du touché et la modalité sauvage sous laquelle elle est vécue dans l'expérience dupinienne. On se rappelle la sensation de dépossession induite par le passage au sensible du sujet de la perception à la faveur de la structure chiasmatique et réversible d'une telle écologie. Voilà que, du sujet esthétique absorbé par « la peau du dehors qui se retourne », aux retraits et aux distensions explosives de l'écriture communiquant l'aspérité des choses, c'est d'un seul et même processus généralisé de désobjectivation que témoigne l'écriture de Dupin. Et par un mouvement analogue à ce retournement altérant du touché sur le sujet par le dehors englobant soudainement l'expérience perceptive, la forme poétique dans son espacement propre, sa

spatialité écartelée et sa genèse immaîtrisable se donne à éprouver dans un continuum avec la *phusis*. C'est ce que donne à penser « Grand vent », où, telles des « graines [qui] éclatent dans nos poings » (*Gra.* 25), les vers sont subis comme le produit d'une prolifération naturelle, dont la dimension esthétique et informante communique quelque chose de la compacité de ses êtres. Celle-ci se traduit évidemment par-delà toute dénotation, dans le retrait et l'espacement plastique du langage polarisé par son horizon de sensibilité présémiotique, ou encore par l'opacité de la « référence » poétique qui, ne référant à rien, « mettant la chose à l'écart, [...] prolong[e] le retrait par lequel toute chose, au moment même où elle s'avance vers nous, recule dans un horizon inaccessible.¹⁵³ » C'est donc dire que la continuité entre la *phusis* et la *poiesis* se donne ultimement à comprendre à partir du noyau de l'expérience perceptive puisque les négativités du langage ou de la chose par laquelle elle se laisse apercevoir correspondent en dernier ressort à celles qui ont cours dans le sensible et, plus précisément, dans les rapports tangibles mis en avant dans les extraits commentés. Ainsi, les dimensions corporelle et ontique sont, à travers le percevant et le perçu, apparues tour à tour constituer la profondeur réciproque l'une de l'autre au cœur du contact physique, tout comme le poème et la nature paraissent combler leurs horizons respectifs, selon une structure où s'interpénètrent, comme des champs, des domaines qui furent longtemps conçus comme étant dichotomiques et irréconciliables.

C'est donc le corps, cet être poreux et médian, horizon à la fois de la chose et d'un langage poétique hautement esthétique, dont il faudra retracer l'ampleur à la lecture des œuvres pour comprendre les liens et les réversibilités insolites qu'elles révèlent entre les paysages sémantiques et l'espace référentiel, le foisonnement du sensible et celui du sens. Que ce soit par l'intermédiaire de la structure d'horizon des visions montagusiennes entées sur le territoire ou par celui de la matière et de l'énergie tellurique mobilisant la rhétorique dupinienne, c'est cet organisme, ce carrefour à la fois humain et sauvage, psychosomatique, que donnent ultimement à lire et à appréhender la poésie de l'incarnation et la nature avec laquelle elle s'élabore. Par cet examen que commandent les poétiques, nous serons à même d'illustrer la physique générale et les modalités singulières selon lesquelles, en l'une et l'autre, le corps distribue de part et d'autre de sa membrure des figures poétiques et des formes naturelles, la matérialité du monde et l'esprit qu'il incarne. Autrement dit, montrant

qu'il est tout à la fois de l'extériorité et « [d]e l'écriture le combustible et le conducteur » (*Éca.* 32), il s'agira d'élucider les transferts qu'il génère entre l'espace poétique du sens et le sens naturel de l'espace. Ainsi, étudiant les grands axes du corpus poétique, nous pourrions constater en quoi la physique perceptive qui confère un sens au sensible est celle-là même qui, dans le poème, donne une dimension sensible au sens. Pour cette raison, on sera appelé à saisir les prémisses de l'osmose du poème et de la nature de l'intérieur de l'expérience charnelle de l'extériorité, où s'accomplit celle de la conscience et du dehors au sein de l'entrelacs du monde sensible et de la sensibilité au monde. C'est donc, de proche en proche jusqu'au poème, un mouvement centrifuge que l'on entamera en convoquant le concept de « pensée-paysage » proposé par Michel Collot. En permettant de circonscrire les qualités idiosyncrasiques du *cogito* de l'étendue, « hant[ée] » par la « structure de l'être-au-monde », et des « lieu[x] pensant[s] »¹⁵⁴ des poèmes, elle fera apercevoir pourquoi Merleau-Ponty a appelé à « rejeter la notion de sujet, ou à définir le sujet comme champ »¹⁵⁵, soit une expérience constituée dans son essence intime par le dehors.

1.4 De la relation pathique du monde charnel à la « chair » du poème

L'osmose décrite par la phénoménologie de la perception ne saurait être réduite à un simple transfert sensoriel entre un percevant et un perçu susceptibles l'un et l'autre d'en être le dépositaire. N'étant pas purement biologique, le corps humain est un organisme dans les orbes duquel les données sensibles jaillissent en éveillant potentiellement des sensations, plus ou moins manifestes, qui leur confèrent une signification affective. Cette dimension lyrique de l'expérience perceptive est en quelque sorte formulée à travers l'ambiguïté du mot « sensible », qui réfère au domaine esthétique et à celui de l'émotivité. Elle assigne également une réalité tangible à l'homonymie entre le sens et les sens qui la soustrait à l'arbitraire. À la faveur de cette teneur affective du percept, c'est une véritable profondeur lyrique du monde et de la nature qui sera induite par la réversibilité de la « chair ». Ayant alors étrangement pris en charge des perceptions et des épanchements « naturels », un lyrisme dégagé du soi, l'extériorité sensible peut fournir ses « matières-émotions » à une *expression* poétique qui d'emblée ne s'appartient plus, et où le sujet s'é-meut, sort hors de lui sous le

coup d'un affect venu du dehors, car elle se génère à même la profondeur présymbolique, constituant une sorte de « Palimpseste » lyrique des choses : « Les crapauds sont des états d'âme [...]. Seuls des étangs, des mélopées... [...] Une neige irréprochable récolte les sanglots, les éclats d'une telle assumption lunaire. Et la machinerie hilare du printemps s'affole, s'expatrie » (*Gra.* 50). Cette indivision affective première, antérieure même à la perception et inhérente à l'épreuve charnelle du paysage, a reçu de la part d'Erwin Straus l'appellation de « moment pathique » de la relation à l'extériorité. Il décrit celui-ci comme un instant de « compréhension symbiotique » : « Dans le sentir, le « Je » et le « monde » se déploient simultanément pour le sujet sentant ; dans le sentir, le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde¹⁵⁶ ». Effective dans l'expérience du désir, de la peur, ainsi que des sentiments et sensations mobilisés par des objets sensibles, la relation pathique est, à plus forte raison, instaurée par la vie onirique où le ressentir s'applique à un sentir ; les é-motions du rêveur témoignant de sa « sortie » par leur adhérence à des formes esthétiques é-mouvantes et *expressives*. On ne sera donc pas étonné de voir les rêveries éveillées des poètes participer à l'écologie charnelle du sensible et inscrire elles aussi des processus de subjectivation de la nature et d'ensauvagement de la subjectivité. La nostalgie de la vie champêtre ou antique chez Montague concourt ainsi au déploiement d'un onirisme qui, s'il n'est pas identifié à l'être même des choses, n'en est pas le contraire, et s'engendre par rapprochement avec leurs qualités sensibles. « Observe the giant machines trundle over / this craggy land, crushing old contours, / [...] / Dragon rocks dragged into the open, / dislodged from their primaeval dream.¹⁵⁷ » (*DS.* 45), affirme, avec une sensibilité presque dupinienne, le poète qui, ailleurs, se manifeste plus explicitement comme le sujet du regard onirique, même si le visible est l'expérience d'une « petite mort » comme le signifie, par son titre, le poème « A Small Death » : « Dark coastal clouds / crossing vancouver Island ; / dream cattle swaying home¹⁵⁸ » (*ME.* 54). Mais il convient dès à présent de raccorder l'envers et l'endroit de la même phénoménalité pathique que constituent les processus de désobjectivation du monde esthétique et de désobjectivation des percepts et des affects poétiques. Les dissocier a certes permis d'instaurer un dialogue entre les poésies de Montague et de Dupin ; il demeure pourtant nécessaire de les réarticuler en montrant qu'ils s'impliquent l'un l'autre réciproquement. On éclairera de telle sorte l'horizon commun qui

sous-tend les styles singuliers des poètes tout en montrant le fondement naturel du fonctionnement général de la figure poétique.

Ce que met en lumière la relation pathique au monde, « où sujet et objet se confondent dans l'appréhension indistincte d'une même profondeur de présence¹⁵⁹ », c'est, à proprement parler, un *comparaître* du poète et de l'extériorité, dont l'analyse des poèmes a montré les ressources métaphoriques, indissociables des *transports* et des é-motions de la subjectivité au monde et des objets perçus du *Lebenswelt*. Le sujet et le monde y apparaissent en effet l'un par l'autre, soit que l'extériorité esthétique se trouve personnifiée, soit que l'intentionnalité perceptivoaffective se révèle soudain naturalisée. Or, comme le démontre Collot dans son étude du fonctionnement rhétorique de la métaphore, le rapport qui unit le comparant au comparé n'est ni unidirectionnel ni de l'ordre d'une simple substitution, où seuls les sèmes compatibles du comparant seraient convoqués pour exprimer une similarité entre les êtres : « Le rapprochement [...] effectué entre le terme allotope et l'isotopie contextuelle ne consiste pas à assimiler celui-là à celle-ci. L'isotopie elle-même ne sort pas intacte de cette confrontation, elle en est profondément *altérée*.¹⁶⁰ » Dans cette perspective, la naturalisation et l'anthropomorphisation dégagées au cœur du rapport charnel mis en avant chez les poètes sont plus que des images relevant d'identifications arbitraires et partielles. Si le champ allotopique du comparant est rabattu entièrement sur l'isotopie du comparé, c'est que ces processus de métaphorisation reconduisent sur le plan du langage une profonde altération ontologique impliquée par la vie perceptive. En vrai, c'est tout le dehors qui y révèle parfois sa nature lyrique et son adéquation au corps, sa mesure d'homme réconfortante, alors que le percevant, et le poète, objet d'effusions d'affects et de mots motivés par les choses, est inversement susceptible de sentir son être le plus intime soumis à sa dissémination dépossédante dans l'étendue. Par son étude de la figure, Collot donne aussi à entendre que chacune de ces comparaisons sensibles réalise en elle-même son contraire comme un corrélat pouvant renverser le sens de l'expérience : « [L]e « transport » métaphorique n'est pas un mouvement à sens unique, mais un échange, une « interaction », une « interanimation des mots », grâce à laquelle le comparé est envisagé à travers le comparant et réciproquement.¹⁶¹ » La réciprocité sémantique de la figure paraît en effet avoir pour modèle celle des *configurations* charnelles où, en vertu du rapport chiasmatique, les

« comparaisons » anthropomorphisantes ou naturalisantes peuvent révéler à la conscience une répercussion soudaine de « l'isotopie » ou de la nature du comparé sur l'« allotopie » ou la nature du comparant. Cette résonance achève de caractériser l'expérience concrète de l'entrelacs phénoménologique¹⁶² dont le premier temps a été décrit comme un mouvement d'identification surgissant à la conscience esthétique du poète. Elle illustre ce faisant les *échos* constitutifs de la relation pathique au monde, dont la profondeur et le réalisme lyrique sont désignés par un concept comme celui de *Stimmung*, qui réfère à la fois à une « atmosphère » spatiale et à une « tonalité affective »¹⁶³, et suppose leur incidence mutuelle. De quelque manière, il faut donc que la spatialité du poème intègre l'ouverture qui rend ces échos possibles, puisque, informées par les rapports propres à l'espace préréflexif et antéprédicatif du monde phénoménal, les figurations du verbe poétique de l'incarnation font retentir de telles réverbérations ontologiques. En font foi plusieurs poèmes de Montague qui exploitent la symbolisation réciproque du corps et de la nature. Souvent en partie implicite, comme dans les portraits de figures mythiques dont les parties du corps sont représentées par des êtres naturels (selon un procédé propre à la rhétorique picturale des *Saisons* d'Arcimboldo), elle apparaît tantôt dans toute son envergure, comme dans le poème « Message », où la désobjectivation de la nature observée dans les deux dernières strophes est éclairée par un procès antérieur et corrélatif de désobjectivation du corps et de la parole, identifiés aux êtres naturels :

With a body
heavy as earth
she begins to speak ;

her words
are dew, [...]
[...]

[...]
[...]
[...]

[...]
[...]
[...]

her secret
 message, shaped
 by a wandering wind
 puts the eye of reason out ;
 so novice, blind,

ease your hand into the
 rot smelling crotch
 of a hollow
 tree, and find
 two pebbles of quartz

protected by
 a spider's web :
 her sunless breasts.¹⁶⁴ (*SD*. 10)

À travers cette évocation d'une consubstantialité mythique de l'homme et de la nature, les mots acquièrent une densité aqueuse, le message de la femme est une matière « modelée » par les vents. Cette naturalisation de la discursivité est liée à une mise en veilleuse de la conscience (« l'œil de la raison ») au profit d'une relation pathique établie par l'entremise d'un rapport tangible et l'expressivité d'une « Danse » (« Dance ») érotique rituelle accomplie dans le poème précédent (*SD*. 9). C'est au cœur de la transitivité de la « chair » et de la résonance entre un corps « lourd comme la terre » et un arbre personnifié et sexué que s'accomplit donc l'ensauvagement de la conscience et de la parole du sujet incarné. Bien sûr, le poème implique comme corrélat de cette déshumanisation¹⁶⁵ de la parole une sémiotisation du dehors. Il désigne un « message » naturel « modelé / par un vent », explicitant les comparaisons immanentes à la comparution de l'esprit et des choses se signifiant et se symbolisant au sein de la « chair du monde ». Indissociable des osmose de la phénoménalité du monde, ce « message » va, à travers l'entreprise de traduction du poète de l'incarnation, contaminer et ensauvager le régime du poème, véritable « [f]orêt seconde » (*Gra*. 54) communiquant par ses figures l'espace des résonances et des porosités charnelles, où les êtres se traduisent l'un par l'autre¹⁶⁶. Parler d'une poétique de l'incarnation équivaut dans cette mesure à parler d'une poétique de la relation.

Les mêmes réverbérations ontologiques altérantes du sujet et du dehors esthétiques sont observables chez Dupin, avec des incidences analogues sur le statut de la parole poétique. Il arrive par exemple que l'ensauvagement de la subjectivité du poète, « [p]asseur » au « corps encore inséparable des collines, de l'herbe et de la nuit » (*Gra.* 74), qui « titub[e] dans l'équivalence des règnes » (*Em.* 104) jusqu'à ce que « [l]'écume des genêts recouvre un gisant » (*Gra.* 74), fasse retentir son sourd écho : un mouvement complémentaire d'humanisation de la nature. Alors, la parole brisante et brisée, où s'immisçait « le foisonnement / d'un néant // intérieurement actif », la « folie de la mort légère » par l'« éclat de la lettre / blessée » (*Sm.* 63, 70, 62), porte la paix du « [c]hemin frugal » au fil d'une ligne discursive renouée où se dénoue un « malheur qui n'a plus de nom » (*Gra.* 34) : « Fraîcheur [...] de la parole et de l'herbe / comme un souffle la vie durant » (*Em.* 121). Comme ces derniers vers en témoignent, la communication pathique du dehors et du dedans, du sentir et du ressentir, *organisée* par la porosité du corps médian, identifie en dernier ressort le langage et les éléments autour de la qualité sensible de la fraîcheur. La parole communique une propriété du monde sensible et éclaire une transitivity esthésique parce qu'elle est incarnée et entre dans le jeu des transferts de la « chair du monde ». À ce titre, la parole et les choses participent toutes deux de ce « champ d'apparence » premier dont parle Merleau-Ponty. Leur transitivity est ici matériellement assurée par l'échange d'air opéré par le souffle. Celui-ci accomplit à la fois l'extériorisation ensauvageant la parole expirée et l'intériorisation qui spiritualise l'herbe inspirée, à la « fraîcheur » olfactive. Mais au-delà de ce commerce pneumatique qui illustre l'enracinement mondain de l'élocution, ce transfert ontologique figure de manière générale la pierre d'angle du corps qui soutient l'échafaudage d'une parole *au monde* — à savoir, des mots par lesquels « j'ai conscience d'atteindre l'objet », qui sont « l'essence de l'objet et réside[nt] en lui au même titre que sa couleur et que sa forme¹⁶⁷ » —, et d'un *logos* sauvage généré à même les signes sensibles de l'extériorité.

Montague a par ailleurs permis de noter que l'écriture des *configurations* perceptives, véritables messages naturels, illustre le décroissement de la conscience et du texte poétiques. Ne s'appartenant plus, réhabilitant ainsi l'espace référentiel, ils vont en réalité aussi *loin* que les orbes de la subjectivité esthésique se déploient dans l'horizon du paysage. Cette intentionnalité les soumet à une altérité analogue à celle qui ensauvage le sujet de la

perception. Si ces mouvements sont souvent chez Montague de l'ordre d'une résonance implicite, sous-entendue par un processus réciproque de désobjectivation du monde identifié à des états d'âme et des rêveries lyriques et mnésiques, on ne s'étonnera pas que l'« embrasure » de la poésie dupinienne la trouve plus radicalement entée sur des lointains qui la déporte : « Une forêt nous précède / et nous tient lieu de corps // et modifie les figures et dresse / la grille / d'un supplice spacieux // [...] / [...] // [...] revenir / à la pensée de son reflux compact // comme s'écrit l'effraction » (*Em.* 190). Tout l'espace de l'écriture et ses frontières paraissent ici déterminés, informés par l'espace naturel de la « chair ». Conçu comme une modification passive par l'activité d'une *matière première* autocréatrice, le travail plastique et figuratif de la création poétique est quant à lui présenté comme un prolongement des proliférations figurales du sensible dans le régime du langage. Par l'entremise d'une mort paradoxale qui exprime à l'échelle de l'œuvre, — comme tantôt le sommeil, la folie —, l'altérité foncière de la conscience du parlant, Dupin y entre en contact avec des puissances caractéristiques de sa poétique, où l'on trouvera à identifier l'énergie et les pulsions du corps avec les pulsations et les forces de la nature qui traversent la parole du poème. Ces puissances altérantes et brisantes rompent l'ipséité (« Nous courûmes / des trombes de soleil / mirent en pièces // jusqu'au fond de nous / la barque // la terre », *Em.* 191) et sont les déflagrations quasi imperceptibles ou prodigieuses sur lesquelles repose la *virtus* du poème :

Le silence qui reflue dans la parole donne à son agonie des armes et comme une fraîcheur désespérée. Le moindre mot se charge de violence, même celui que sa violence native écartait de nous. Distincte du mouvement des lèvres grises, la parole silencieusement irradie... Trajectoire du crépuscule, météore grandissant... (*Em.* 166)

La force phénoménale du dire dupinien, sa « charge » et sa « fraîcheur » sans cesse ravivées, réside ainsi dans le ton haussé des détonations physiques jaillissantes, par lequel le verbe, météore toujours crépitant, irradiant, apparaît comme la *phusis* toujours « au premier jour¹⁶⁸ ». Or, comme l'illustre plus haut l'image de la grille représentant la frontière et l'osmose des espaces poétique et référentiel, le haussement de ton de la parole élémentaire procède de sa scission par déhiscence avec le monde phénoménal qui l'inscrit par-delà continuité et discontinuité. Ainsi, par « la pensée de son reflux compact », la forêt éclaire bel et bien le

surgissement d'un message naturel, mais qu'elle soit le sujet ou l'objet de cette pensée (options que valide l'ambiguïté de la préposition « de »), son « reflux » met en valeur un retrait, un écart, qui est la condition même du « retour » et de l'écriture de l'effraction. Il y a, à proprement parler, une distance permissive grâce à laquelle la « fraîcheur » ou le « silence » adiscursifs du monde peuvent « reflue[r] dans la parole » et qui fait que le poème, par son élaboration, représente dans le champ linguistique, comme authentique profondeur du sensible, la « trajectoire du crépuscule ». Il n'y a pas coïncidence de la nature et de la parole parce que, si tel était le cas, le poète n'aurait pas à écrire le dehors. Mais aussi bien, il n'y a pas entre elles un rapport d'hétérogénéité par lequel achopperait toute possibilité d'expression. Le lien ainsi décrit se révèle donc un type de relation que modélise l'horizon, qui articule l'ici à un au-delà, l'immanence au survol. En énonçant cette relation, le poème incarné révèle sa parenté de structure avec celle qui lie le sujet percevant et le monde de la perception. Merleau-Ponty a en effet de nombreuses fois théorisé cette dernière en précisant l'écart fondant l'ouverture au sensible comme l'écriture de la « chair du monde » :

On comprend [...] pourquoi, à la fois, nous voyons les choses elles-mêmes, en leur lieu, [...] selon leur être qui est bien plus qu'un être perçu, et à la fois nous sommes éloignés d'elles de toute l'épaisseur du regard et du corps : c'est que cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée avec elle, elle en est synonyme. C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui : [...] c'est leur moyen de communication.¹⁶⁹

Il entrevoit de même un langage qui soit une adhérence de loin avec les choses, et le redoublement de l'ouverture du percevant au monde. Fait notable, la même matérialité nécessaire au sujet pour percevoir, être l'un des perceptibles se retournant sur le sensible de toute « l'épaisseur de sa chair », semble être requise par ce langage tirant profit de la densité de la langue et de l'opacité des images pour s'énoncer comme tangibilité, audibilité, visibilité et signification *au* monde :

c'est ce qu'il cherche [le philosophe] — [...] une manière de faire parler les choses mêmes. Ce serait un langage dont il ne serait pas l'organisateur, des mots qu'il n'assemblerait pas, qui s'unirait à travers lui par entrelacement naturel de leur sens, par le trafic occulte de la métaphore, — ce qui compte n'étant plus le sens manifeste de chaque

mot [...], mais les rapports latéraux, les parentés, qui sont impliquées dans leurs virements et leurs échanges. [...]

Il n'est que de le prendre lui aussi à l'état vivant ou naissant, avec toutes ses références, celles en arrière de lui, qui le relie aux choses muettes qu'il interpelle, et celles qu'il envoie devant lui et qui font le monde des choses dites¹⁷⁰

La reliure, la doublure du monde des choses dites et de celui des choses muettes, selon cette même échancrure par laquelle le corps percevant s'applique de toute l'épaisseur de sa chair aux corps perçus, voilà ce qui s'*organise*, prend corps à travers l'*Écart* de la poésie dupinienne, motivée par « [l']injonction silencieuse [qui] glisse à la surface des eaux, brille à la cime de l'herbe et affleure le mot quotidien » (*Em.* 151). Par l'ouverture déterminant la nature de cette parole, celle-ci énonce et parle le parlant, l'a autant sinon plus que lui ne la possède. Car comme c'était le cas pour la vision, elle ouvre sur plus qu'un monde de choses dont la matérialité et le coefficient de silence la traversent par ailleurs : elle donne sur un Être dont elle fait partie au même titre que la sensibilité et la « chair ». Par la compacité de ses formes ainsi « affleur[ées] » par les choses, et qui sont comme les marges effrangées du monde, le projet poétique consiste en un désœuvrement par lequel le poète peut « écrire, désécrire, signer la vie, la bruissante obscurité de la rivière » (*Éch.* 151). On commence par le fait même d'apercevoir en quoi la chair du poème de l'incarnation est le lieu d'un entrelacs du monde et de la conscience poétique : la matérialité, le silence ou l'asémantisme de l'un n'est pas le contraire des *visions* et du sens dont l'autre est le porteur, et inversement. Ils se soutiennent dans les deux sens si bien qu'entre eux se tisse un lien de non-différence. Au centre de ce chiasme se révèle, comme dans la nature esthétique, l'écart conducteur d'un corps dont est tributaire la relation pathique du poème. Pensée advenant à une « chair », mobilisant la référentialité du monde, celui-ci manifeste en effet exemplairement l'état conjugué de l'âme et des choses. Or ceci ne pourrait être sans une dimension physique de la conscience qui la voue à l'extériorité et sur laquelle les poètes ne manquent pas d'insister. Mais tendant à apercevoir en leurs extensions dernières les implications de la « chair », la sémiotisation du dehors pouvant faire surgir un *logos* impersonnel ou circulant dans le monde¹⁷¹, ils dépeignent souvent l'esprit comme un être naturel : « Deep glens of silence / [...] / [...] / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] // [...] // [...] / [...] / [...] / [...] // Creation bright / each object shines & stirs like / the dark waves the swaying / pine crests & the mind /

turns again on its root / back into the secret shell / of loneliness¹⁷² » (*SD*. 21-22). L'ouverture de la conscience poétique prend ici la figure d'un coquillage, dont la spire permet des mouvements centrifuges et centripètes par lesquels communique le dedans avec le dehors. Or il y a encore là quelque chose de plus qu'une image. D'abord, elle objective en partie la structure de l'être au monde, mais elle illustre aussi, par opposition aux médiations tempérées et didactiques du phénoménologue, une épreuve concrète de l'être au sein d'un langage où le sujet s'ensauvage parce qu'il n'est pas le contraire de la vie du monde. Elle nous apprend ce qui, à Montague, s'est révélé dans la lumière de l'expérience entrelacée de la « création » naturelle et poétique, à savoir que l'esprit et, à plus forte raison, l'esprit poétique, est un repli de la nature « d'où nous avons surgi, où nos préliminaires ont été peut à peu posés jusqu'à l'instant de se nouer en une existence, et qui continue de la soutenir et de lui fournir ses matériaux.¹⁷³ » Ainsi met-elle au jour ce qui, selon Laurent Jenny, s'est imposé peu à peu à la conscience littéraire moderne à travers l'évolution des formes¹⁷⁴, à savoir que l'intériorité de la subjectivité poétique n'est pas un domaine forclos identifié à un Idéal, mais se construit plutôt par des rapports avec l'extériorité et la spatialité dont elle est pleine. Mais plutôt que d'en annoncer la « fin » comme il le fait à travers ses observations, et puisque celles-ci s'arrêtent avec le surréalisme, il serait plus conforme aux explorations de la poésie contemporaine dans montrer l'in-finité, en mettant en valeur les échos et les modulations du monde naturel qu'elle fait retentir. Ce sont ces orbes, — trajectoires ou boucles constitutives des choses dans l'intériorité¹⁷⁵ —, qui sous-tendent, délivrent, créent et modulent son mystère intime par la médiation du corps, mais aussi de la forme poétique, comme le figure « Conch » (« Conque »), autre poème mettant en scène un coquillage, et qui doit, pour cette raison, être lu en résonance avec le poème précédent :

if you listened to its hidden heart or lung you could hear the sea's roar. I cupped my ear against it, [...] and dreamt that I heard a distant, gentle humming, the air whistling, perhaps in that dark, secret interior. [...]

[...]

One day I [...] held it in the air. Now the sound was louder and stronger, a groan more than a whistle, as the wind poured through. On impulse, I raised the jagged orifice, the broken end to my lips, and managed to blow a low, slow note.

Then from my solitary reading I remembered what it was, a conch, a marine shell or spiral, sometimes used as a trumpet, a slughorn. Roland at Roncevaux, Ulysses calling

his men [...] I raised it again. Our cattle turned their heads slowly. Each year, as my finger reached further into the curl of the spiral, [...] my note grew stronger.¹⁷⁶ (TA. 43)

La représentation du corps naturel de l'intériorité, figuré par la spire du colimaçon dans le premier poème, paraît ici intégrer celle de la forme poétique saisie comme un espace poreux et sauvage de résonances entre le dedans et le dehors. L'instrument du musicien modélisant le support du chant poétique se révèle être un carrefour où se recourent des phénomènes d'introjection des éléments perçus exprimés par réverbération (les sons du vent et de la mer se présentent dans cette logique comme les prémisses de l'art¹⁷⁷) et de projection d'une intériorité dont est mis en valeur le substrat et la valeur naturels. Le chiasme entre la conscience et le monde observé par l'étude du corps phénoménal peut dans cette mesure être interprété à travers le corps du poème conçu à travers le modèle instrumental comme une véritable caisse de résonance. Cet entrelacs expressif qui met en lumière une dimension pathique et charnelle de l'expression poétique laisse par ailleurs entrevoir explicitement son enracinement dans un corps médian dont la transitivité constitue l'infrastructure. La conque est présentée comme un « poumon » et la teneur du souffle lyrique, déterminée par l'affermissement de la prise corporelle sur l'instrument naturel. De manière générale, ce dévoilement des rapports physiques sous-jacents à l'expression de la « subjectivité » poétique apparaît chez Montague comme le pendant de l'« amarre souterraine » (*Em.* 128) qui articule souvent plus secrètement et, donc, plus abruptement chez Dupin, l'« herbe de parole fraîchement risquée // [...] / comme rigole d'eau souilleuse / au torrent » (*D.* 336) et « la frayeur du récit / inarticulé // [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] // [...] / [...] // [...] / ce qui s'écrit sans nous / en contrebas » (*Em.* 192) : soit les dimensions naturelles du langage et de la conscience, et la sémiotique de l'extériorité esthétique. Aussi, si le fondement physique observé dans « Conque » est plus qu'une allégorie des phénomènes en jeu au sein des œuvres elles-mêmes, si la forme des poèmes advient pleinement à une « chair » qui l'informe et accomplit les transferts dont elle est la conductrice, c'est la dimension corporelle du régime linguistique et scriptural du poème qu'il faut maintenant interroger afin d'attester pleinement l'existence d'une poétique de l'incarnation. Alors on sera à même de démontrer comment ce langage esthétique réalise la concordance du monde et de la conscience, des phénomènes naturels et sémiotiques, au même titre que le corps percevant.

1.5 L'incarnation de la conscience

L'expérience perceptive est apparue chez Montague et Dupin s'étayer sur un corps affectif et lyrique témoignant de l'enjambement mutuel et présymbolique des régimes de la sensorialité et de la sensation. En dépit de cette adiscursivité, il n'en fallait pas davantage pour rendre compte d'un point d'insertion du sens et du langage dans le domaine du sensible, où « la sagesse se forme, / Simple sueur sur la peau, comme l'eau sur le palais, claire, fraîche¹⁷⁸ » (*PL*. 23). À plus forte raison est-on en droit de s'attendre à ce que l'écriture de la « chair » permette d'envisager des liens plus catégoriques entre la parole, le poème et les modalités du corps esthétique. Si les poètes trouvent en effet en ces dernières les ressources intarissables de leurs productions, c'est qu'ils pressentent ni plus ni moins qu'elles s'avèrent le terreau propice au surgissement des prémisses du langage. On comprendra alors que, dans sa quête incessante du sens primordial des territoires, Montague puisse avoir pour horizon de sa propre poétique un corps sémiotique immémorial :

Beginnings of a langage,
first sign to escape from darkness,
scrawl on a cave wall :

the hunters do not move,
so close [...] their bodies
are the five fingers of the hand

which draws, [...]
the living image being drawn ;
[...]

[...]
[...]
[...]

the circle shaped like a sound.¹⁷⁹ » (« Beginnings », *CL*. 61).

Véritable médiation entre les champs de la référentialité et de la représentation, cette écriture du corps comme sens originaire du territoire apparaît, dans sa genèse, reposer sur les mêmes dimensions figuratives et phonétiques du discours poétique dont Montague tire parti pour

communiquer le sens vécu de l'extériorité. C'est en vertu d'une même « anamorphose des corps¹⁸⁰ » esthétiques et de l'exploitation de la matérialité du langage que Dupin parvient, par un similaire creusement de la langue à « [e]xtraire le corps / de sa gangue de terre / brûlée, de terre / écrite » (*D.* 321) pour « [n]aître. N'être que silex. Scintillement du tranchant de la lettre. Éclat de l'être. À la surface humide des labours. » (*As.* 399). La création des formes poétiques paraît donc receler — selon l'exhumation « des parfums qui la décomposent » (*As.* 383) ou, « au-delà » d'elle, du « script d'un papillon, / compris seulement par l'autre, / alors que des doigts souples tracent / un message silencieux venu du tangible¹⁸¹ » (« Silences », *SL.* 29) —, une mise à nu du corps transitif du poète, qui communique une extériorité pathique à l'espace de l'œuvre. Ainsi, selon cette double négativité du sujet et de l'objet d'où s'élève « l'Être vertical » de la « chair », la conscience dupinienne s'enfonce, s'obscurcit dans la physique du corps et des mots pour exhumer le vaste espace du dehors :

Sans le soleil, en contrebas

ce qui s'écrit c'est un corps
dont le soubresaut, dont le souffle
dont les crocs incestueux...

un corps où se creuse la route

de quelle plume trempée
dans les menstrues de quelle monstre
à travers quelle grille
caniculaire

un corps qui s'éboule, éclate
et s'agrège autour de sa crampe

à nouveau, et se dresse

faille du ciel effervescent (*Em.* 193)

Cette présence d'une « chair du monde » érotisée *inscrite* comme horizon du langage poétique mérite d'être plus amplement examinée dans son interaction avec la parole affective du poème.

1.5.1 La double nature du pulsionnel

De prime abord, la transitivité d'un monde pathique présymbolique et de la sensibilité poétique qui s'exprime à travers la plasticité du langage s'étaye, les poèmes le révèlent, sur la nature psychosomatique du corps et des mots telle qu'a pu la mettre en lumière l'analyse freudienne de la pulsion. « [L]e même mot brille, et nous chasse, et rallie / la semence, l'excès de force, le désir... » (*Con.* 36), dit Dupin, non sans rappeler la découverte majeure de *Métapsychologie* :

en nous plaçant d'un point de vue biologique, [...] le concept de « pulsion » nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations, issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychisme en conséquence de sa liaison au corporel.¹⁸²

Les pulsions, localisées autour des parties du corps, *chargent* le langage en mobilisant des représentations de mots associées qui échappent à la maîtrise. Entée sur ces « poussées » du corps, « inhumaines » en ce qu'elles sont soustraites à l'emprise du sujet passif devant leurs principes moteurs et leurs finalités, la parole de la pulsion surgit comme celle d'un autre, de l'autre qu'est le corps ; elle fait irruption, éruption d'un ailleurs : « Mes pulsions de vivants ne sont / que pulsées d'air machinique // geste d'hébétude / infinie /// avec d'insoupçonnables gisements / d'images — que je hais de jaillir / d'ailleurs / [...] / [...] // imagination torrentielle » (*Gré.* 265). Elle voue le sujet de la parole poétique à l'extériorité même qu'est son corps qui l'emporte et ne se possède plus. Le sentiment dysphorique dont elle se révèle la source parachève d'ailleurs son identification avec le dehors, dont Freud a montré qu'il se constituait chez l'enfant à partir de sentiments de déplaisir¹⁸³. Mais le rapport à l'extériorité inhérent à toute parole pulsionnelle recoupe plus spécifiquement, chez Dupin, une « sortie » hors du champ du symbolique dont sa poésie « plus criminelle que la nuit » vise « l'impossible traversée » (*Éch.* 136, 134), l'« issue dérobée » ou l'« apparence de soupirail » seule, en ce que sa force transgressive même et l'atterrement qu'elle mobilise¹⁸⁴ révèlent l'efficiencia de la Loi. Aussi convient-il de mettre en lumière un instant les enjeux pulsionnels complexes sous-tendant cette parole qui, « sous la doublure / de l'inceste, le cri // parmi

l'herbe » (*Con.* 47) « de la folie [qui n']abrite plus » (*Gra.* 54), cherche à accéder à l'origine du sens comme à son dehors irréductible et le lieu de son délitement, dans une quête paradoxalement discursive du « mot / de la fin [menée par un] désir // sauvage d'ubiquité » (*Con.* 47) qui s'énonce par-delà le principe de plaisir.

Suivant l'extrait de *Grésil* cité ci-haut, on aura noté qu'en leur jaillissement même, qui communique la fascination généralisée d'une poésie minérale pour le « fond », d'où « la langue mère se métamorphose et s'élève » (*M.* 26), les « gisements d'images » exhalent les relents d'une « haine de la poésie » avec laquelle Bataille se pâma aussi à exalter le bas, le « bouge sacrificiel » (*Éch.* 127), l'« âme » mangée aux mouches / [...] du fond / du goitre / des dieux / morts » (*Sm.* 53), aussi bien qu'au « Singe [...] cul couleur lilas¹⁸⁵ » (*Sm.* 64). On remarquera dans cette perspective ce que la poétique dupinienne de la rupture¹⁸⁶, constituée de « brisants », de « Moraines », de « Fragmes¹⁸⁷ », de nacelle[s], d'« éboulement », où « le paysage est essentiellement présenté par ses fractures et ses débris [...] des éclats témoignant d'une énergie communicative¹⁸⁸ » et violente, doit, en guise de « cassure de fond », à l'expression d'une pulsion anale actualisée sur son versant sadomasochiste¹⁸⁹. En témoigne notamment ce passage de *Dehors* où l'agressivité — reçue et prodiguée lors de la phase anale, dont le destin se joue dans le rapport à l'autorité autour de la question de la maîtrise du corps et du sphincter — est explicitement liée au caractère profanateur de l'écriture :

Qui la casse — quand je contourne l'ombre
d'une coque — ou telle interdiction de mots
qu'il serait aisé de franchir,

qui casse, ou

comble, [...]
l'interdiction dont je joue

et la résorbe justement dans le mot
interdit

largesses

rétenion

[...]

on massacre sur toute la peau

[...]

[...] et le pilier
 croule
 largesses
 rétention

écriture expatriée de son cachot (*D.* 342)

À considérer maintenant ce qu'un tel interdit, manifesté par l'angoisse, le châtimement, l'atterrement pesants comme une « ombre » sur l'écriture, révèle d'une jouissance¹⁹⁰ qui va contre la Loi (le langage comme représentant de la fonction paternelle et de l'interdit de l'inceste symbolique), on retracera au fondement du « Livre dilacéré, dépouille ouverte » de l'« écriture déchiquetée » (*As.* 371, 396), deux poussées attentatoires, intriquées et contradictoires, actualisant sous le signe de l'infamie, du désordre, de la folie, du délitement du corps et de la langue, les noces d'éros et de thanatos¹⁹¹. Il en va ici d'une « interdiction de mots » surmoïque dont les sanctions physiques incessamment infligées impliquent l'itération d'un geste profanateur par où « le désir // trace une ligne souveraine, lève / immaturément ce qu'il est interdit d'écrire » (*D.* 343). L'implication de ces forces inscrit le verbe par-delà les pulsions de vie et de mort. L'analyse pulsionnelle y participe en effet à la fois de l'atteinte portée, par la souillure et la destruction, à la Loi, observée dans le désir de « casser ça, dévorer l'excrément des dieux, [pour] caresser, écrire, ce qu'il reste de chair, [...] de débris » ; et de l'expiation de cet « [é]cart » que le poète ne cesse de faire retentir avec la « bouche infectée des victimes » (*Éch.* 149, 127). Cette économie de forces brisantes mises en jeu par l'interdit et la transgression éclaire l'ambiguïté caractéristique de l'énergétique dupinienne. Au plus près des pulsions du corps, le sujet puise par son défi à la Loi « un surcroît de force » « extravagant la page, pulvérisant le cercle de pierre », mouvement auquel il doit de subir du même coup « l'aggravation du silence » et « de toucher l'extrême fond de la faiblesse » (*Éca.* 32), sans qu'il soit possible d'attribuer de primauté à ces décharges actualisées mutuellement. Ainsi en va-t-il d'une jouissance qui, comme Freud l'a montré, s'accomplit par-delà le principe de plaisir et se donne ici à interpréter, dans une formule condensée, comme désir du châtimement. D'une part donc, la parole qui participe d'un tel complexe pulsionnel revêt une dimension mortifère, en raison de sa tentative (néanmoins toujours avortée¹⁹²) de retourner à l'impossible scène de l'objet qui précède le *logos* et la constitution du sujet : « Écrire comme si je n'étais pas né. Les mots antérieurs : écroulés,

dénudés, aspirés par le gouffre. Écrire *sans les mots*, comme si je naissais. » (*As.* 367). D'autre part, elle s'inscrit du côté du vivant, par l'aporie même en quoi écrire « à la condition d'être mort » (*Éch.* 146) consiste, mais en fonction de l'efficiencia d'une Loi qui tourmente et *condamne* le sujet au seuil de son anéantissement, comme le suggère ce poème des « Fruits de la passion », où le fils du Tout-Puissant, contraint au « simulacre d'un crime », n'en finit de survivre dans une fange et des langues supplicantes, qui consomment sans l'anéantir, le nom du père :

quoi qu'il arrive je ne suis
dans l'odeur du fumier de chèvres
qu'un survivant qu'assourdissent
la secousse et le blasphème
avant la montée de la nuit

ou le simulacre d'un crime
qui n'en finit de bêler
qui n'en finit de mêler
la résine de mon nom
aux langues de feu du piment (*Ct.* 81)

Travaillant l'écriture dans l'édifice du symbolique dont elle ébrèche les fondements, la pulsion fait éprouver par l'appel du châtiement ce qui tient de la Loi qui la structure et qui détourne « du souffle de l'impossible retour ». Mais elle trouve paradoxalement par les prémisses de la peine, *L'embrasure*, un moyen d'aller, « traversant le mur » (*Éch.* 127) — sans le forer, à l'éliminer —, à cet interdit. La parole poétique peut ainsi « trouver la colonne d'air, l'engouffrement du dehors » (*Éch.* 147) sur l'ajour duquel elle s'érige et se construit comme un « étranglant torrent / dans la gorge » (*Gré.* 290), damnant et condamnant l'écriture à « l'éclat, la brisure d'un échec constellant » (*Éca.* 33) et, le poète prométhéen, à l'« expérience sans mesure, excédante, inexpiable » (*Em.* 153), d'une perpétuelle *mourance*. Voilà en quoi, évoquant l'énergie ici à l'œuvre, Jean-Christophe Bailly a pu parler à propos de Dupin d'une « contrainte » de la « fragmentation ¹⁹³ ». Inhérente à une écriture pulsionnelle étayée sur l'intrication du surmoi et du ça et enjambant le langage et le continent noir, présymbolique du corps, elle structure l'œuvre comme « une maison ouverte, inaccessible, / Que le feu construit et maintient. » (*Gra.* 87). Mais ce n'est pas le drame familial, dont on

pourrait retracer des enjeux, qui nous intéresse tant ici que le drame naturel que cette parole *externe*, ajoutant « la nervure du mot » (*Éca.* 21), éclaire, à la fois en raison de la parenté de structure de l'espace psychique et de l'horizon esthétique, et de la transitivité d'un corps qui est « Terre immense, ouverte » : le mesurant du monde parce que lui-même « n'a pas de mesure. » (*Éca.* 32).

1.5.2 De la pulsion à la pulsation

Présentant la structure d'horizon comme un concept médiateur entre la phénoménologie et la psychanalyse, Collot démontre que toute expérience perceptive implique une latence irréductible de la conscience qui, étant conscience de quelque chose, « n'est jamais entièrement consciente de soi » ou pleinement consciente du monde (ce que figure dans le visible, l'impossibilité qu'a le sujet de voir son dos et l'au-delà de l'horizon) alors même que du caractère spontané de la perception découle une irréflexion de la visée projective. Le découpage subséquent du dehors en zones de clartés et de latences, de visibles et d'invisibles, de « surdité » et d'« absurdités » (*Éch.* 124) retentissantes, bref, en plages entrelaçant les présentations et les apprésentations, concourt à une psychologisation des apparences¹⁹⁴ qui n'est possible que parce que l'espace de la conscience est en quelque sorte conforme à l'extériorité. Complétant cette analogie de structure, Collot relève inversement à la lecture de Freud et de ses commentateurs que ce qui tombe sous le refoulement, ce sont précisément des représentations de choses, et non pas de mots, actualisant des investissements d'objets : des résidus fragmentaires de « perceptions anciennes [...], liées notamment aux premières « expériences de satisfaction » ou aux traumatismes archaïques et destinées à faire retour de manière quasi hallucinatoire dans le désir, le symptôme, ou le rêve¹⁹⁵ » sous un aspect composite, modulé par les lois du processus primaire. C'est cette matière esthétique latente qui constitue l'ombilic invisible organisant le rêve « selon le primat du visuel [ou du sensible, qui] caractérise l'ensemble d[e ce] processus. » Ainsi, comme l'horizon indéterminé ordonnance tout le visible, un flux de perceptions refoulées, soustraites au sens et qui

précèdent la maîtrise du langage, détermine la nature figurale de l'espace intérieur et régit la transposition des pensées en images dans la vie onirique.

On voit maintenant dans quelle mesure l'écriture de la pulsion, référant aux représentations psychiques liées aux diverses parties du corps, se révèle par l'entremise de la structure d'horizon, une écriture des pulsations naturelles chez les poètes de l'incarnation. Par-delà la *phusis* et la *poiesis*, les pulsations s'y laissent saisir comme des détonations, des déflagrations ou des rythmiques ondulatoires, brusques ou sourdes, où s'allient les mouvements, les pressions, les influences des êtres naturels ou des forces élémentaires esthétiques aux poussées et aux accès psychosomatiques des pulsions. Ce sont des flux perçus à différentes échelles et qui ont un effet notable sur la fluidité de la langue et toutes les modalités formelles du poème. Les objets *fictifs* investis par les représentations psychiques de la pulsion apparaissent dans cette mesure comme constitutifs d'une énergie naturelle à la source du poème. En témoigne, chez Dupin, le singulier *passage au dehors* du complexe pulsionnel aperçu au cœur du « désœuvrement » à l'œuvre dans sa poésie. Là où le dés-écrire repose sur la double articulation des *poussées* transgressives et mortifères pour retrouver l'objet d'avant le langage, devenu corps néantisant dans la nuit de la lettre morte : « que [...] / d'angoisse dans le désir // d'infamie dans l'eau qui bouge // j'écris chute naissance irritée / la feuille blanche se grise » (*Éca.* 71), et des éclats fragmentés de cet échec déflagrant, où la peine, même commuée en œuvre de mots et de silence, aggrave des forces naturelles antagonistes et pulvérisantes :

Tout entière l'existence se bouche, s'enfonce, s'enterre ou plutôt se terre. Car si je me convertis ainsi au souterrain, c'est encore pour m'y réfugier, pour y fuir la double catastrophe extérieure de l'espace : écroulement des choses et assaut sadique de l'Histoire. [...] L'univers souterrain figure ainsi pour nous le site conjugué de l'abolition, de l'abri recherché contre l'abolition, et d'une possible renaissance.¹⁹⁶

D'une abolition l'autre. On retrouve bien là la double défection de soi dont nous avons parlé. Elle s'entrevoit d'abord dans le retour vers la terre matricielle qui, ouvrant un lieu de renaissance qui en passe par la disparition, recoupe un désir pulsionnel d'arrachement à la Loi symbolique, dont le surgissement du sujet est fonction par sa séparation d'avec l'objet.

Le regain vital et l'atterrement associés à la perspective d'un tel désir de fusion éclairent à cet égard l'ambivalence constitutive d'une pulsion mortifère¹⁹⁷. Mais cette défection s'appréhende en même temps à travers la menace qu'induit le commerce d'agressivité établi entre le représentant (jadis psychique) de l'autorité et le sujet, et qui réalise virtuellement un désir fautif à partir d'un châtiment (le désir de la peine équivalant à la faute d'un désir accompli). Elle est annoncée par ces dangers et ces foudres du destin, évoqués par la « catastrophe extérieure de l'espace : [l']écroulement des choses et [l']assaut sadique de l'Histoire », dont Freud a montré, d'abord en constatant les effets traumatiques de la Première Guerre, qu'ils étaient susceptibles de prendre le relais de l'autorité parentale et du surmoi chez le sujet torturé par la culpabilité¹⁹⁸.

Mais où l'on voudrait voir une simple version externe des instances freudiennes plaquées sur une extériorité conçue comme la simple scène du théâtre psychique, les poètes, et Dupin en premier lieu, invitent à la reconnaissance d'un versant sauvage, naturel, esthétique de l'écriture de la pulsion : « Mes pulsions de vivant ne sont / que pulsées d'air machinique » (*Gré.* 265). Dans la mesure où ses représentations psychiques enjambent un corps dont la transitivité introjecte et projette des poussées, des secousses, des ébranlements, des rythmes phénoménaux qui parcourent la « chair du monde », l'écriture de la pulsion doit être subordonnée à un autre concept apte à rendre compte de l'indivision d'un corps communiquant (et se communiquant à) tous ses horizons. Parce qu'elle réintroduit de telle sorte la relation pathique au cœur de l'expérience pulsionnelle, l'écriture de la pulsation, terme que nous suggérons, n'aura pas parmi ses moindres avantages, celui de ressaisir pleinement la pulsion comme un être naturel, et non simplement comme le produit d'une perte de l'objet qui aurait toujours déjà et d'emblée fait manquer le monde au profit de son symbole¹⁹⁹. Elle permettra à ce titre de concevoir l'opacité des figures symboliques elles-mêmes comme la voie royale d'accès aux pulsations du monde retentissant dans les orbes du corps pulsionnel mobilisé par des objets, au même titre que l'épaisseur de la « chair » s'est révélée l'ouverture par laquelle la perception et le sujet s'immiscent au cœur des choses. Ce faisant, cette écriture sera à même de rendre compte, non seulement de l'incarnation, mais de l'enracinement mondain des flux du souffle et de la parole qu'explore et donne à entendre tout un pan de la poésie contemporaine. Par le fait même, plus que sur un simple rapport

d'analogies extérieures, cet enracinement se révélera fondé sur une réelle osmose déterminant toutes les analogies²⁰⁰. Voilà dans quelle mesure Jean-Pierre Richard a pu, chez Dupin, discerner à travers les éboulements, les détonations et les fulgurances élémentaires, un « geste de destruction [qui] passe [...] à travers les substances les plus dures, les plus pures : ainsi feux, roches, ciels, vents ou nuits.²⁰¹ » En vertu de la sensibilité pathique au sein de laquelle elles s'inscrivent, les détonations naturelles les plus graves et les plus sourdes se communiquent à même les *poussées* du corps et du langage, dont l'armature s'ébranle, tremble et révèle son *jeu* sous l'activité sismique des pulsations : « Ruptures syntaxiques, jeux des signifiants et surtout disposition typographique concourent à ouvrir le poème et à ruiner toute ordonnance contraignante par la confrontation du langage avec son *dehors*.²⁰² » L'« ordonnance contraignante » dont fait mention Hugotte concerne bien sûr ici la convenance syntaxique et formelle du poème de laquelle Dupin ne répond plus. Elle ne doit pas cependant nous faire perdre de vue ce que l'allégeance de la parole à l'extériorité a, dans notre analyse, pu dévoiler d'une contrainte pesant autant sur la forme que sur la conscience poétique. Le complexe des pulsations ajouré autour de l'analité aura permis de constater ce qui se souffre, à travers l'œuvre, et en traversant le lien pathique à l'œuvre, d'un commerce d'agressivité déchargée et subite auquel le poète est voué dans le monde, « appell[ant] l'éboulement/ [...] / Et la dislocation du livre / [...] // [...] pour que le sang qui manque à ton supplice, / Lutte avec les arômes, les genêts, le torrent / [...] // [...] // [...] pour altérer quelque chose de pur, / [...] / [...] / [...] // [...] enfouir mon or, pour fermer les yeux. » (*Gra*. 59). Lutter de la sorte avec les éléments, « les genêts, le torrent », cela suppose, bien qu'elles puissent être infimes, le fait de se frotter à des forces opposées, dont la pression pulsationnelle subsume les enjeux d'une pulsion anale décrite plus haut, laquelle se satisfait de la sorte, de manière encore plus évidente, par-delà la volonté du sujet. L'autosatisfaction de la pulsion est, à cet égard, une caractéristique majeure qui semble devoir favoriser généralement sa prise en charge par les pulsations de la nature. Or au-delà de cette identification topologique formelle, il faut prendre le poète au mot lorsqu'il stipule, reprenant le titre du poème précédant, que « la soif de massacrer, l'illusion de détruire réintègrent le paysage » (*Éca*. 44). À travers son désir et sa soif, il désigne une contrainte naturelle, l'ensauvagement radical d'une pulsion plus essentiellement liée à ses objets et, écrivant au plus près du corps charnel, la subordination de la subjectivité poétique au dehors.

Bien que le procès en soit généralement plus implicite, c'est une même naturalisation de la parole poétique que Montague appelle à reconnaître à travers une écriture pulsationnelle qui repose plus manifestement sur les régimes visuel ou oral de la pulsion. En témoigne l'ambivalence d'une muse cosmique matricielle affabulée dans l'horizon, qui est tantôt dévoratrice, tantôt source d'un chant poétique éveillant le territoire naturel et mythique du clan²⁰³. On signalera en outre que ces modalités pulsionnelles sont conformes à une meilleure intégration du symbolique. Contre le désir d'une impossible transgression de la Loi, dont témoignent les crimes et châtiments d'une analité pulsionnelle, mais que fait aussi miroiter l'éveil et la mobilisation simultanés des fantasmes schizoparanoïdes d'agression les plus archaïques, précédant la constitution du moi et de l'objet, morcelés en objets et en pulsions partiels, la mise à distance d'une mère unifiée (opposée aux *Mères éclatées* de Dupin) et identifiée, comme nous le verrons, à travers cet horizon qui surgit dans l'enfance avec l'écart, l'intégration et la disparition de l'objet, témoigne d'une écriture de la médiation transitionnelle qui substitue la chose par son symbole. La perte y est réparée par la vision hallucinatoire d'un monde et d'attributs relatifs au règne culturel ou à l'être de la déesse cosmique, et par les voies de l'écoute et de la modulation phonatoire des musiques du clan et de celles de la Terre mère qui en est le giron. Cette dimension réparatrice s'incarne dans une organisation discursive, syntaxique et phonétique généralement plus claire, articulée et fluide que celle de Dupin (de ses vers très certainement), travaillée en profondeur (mais jusque dans la narrativité d'une prose que les images détonantes, les renversements d'une architectonique vertigineuse excèdent, tissent et abîment aux limites du sens) par un principe de rupture et de désœuvrement. Les exemples qui suivent attestent bien à cet égard qu'en dépit du contenu de l'énoncé, et bien qu'elle remue, affecte une forme hautement musiquée, l'écriture pulsationnelle ne porte pas véritablement atteinte au code symbolique et au corps de la forme chez Montague.

Nous avons noté plus haut qu'au début de *A Slow Dance*, le procès de naturalisation du corps et de la parole préludait à un processus réciproque d'anthropomorphisation du territoire sur lequel, avons-nous annoncé, reposait plus d'un portrait mythologique dans l'œuvre. Ainsi, « Message », sur lequel nous avons concentré notre analyse, est l'un des derniers poèmes à l'intérieur d'une suite structurée par diverses métamorphoses d'hommes en êtres naturels.

Ces mouvements transformateurs, entamés avec l'évocation de « Sweeney », l'homme oiseau mythologique dont le destin illustre celui de la « bête humaine²⁰⁴ » (SD. 8), se concluent par le surgissement du corps mythique du territoire irlandais, quand la colline de « la déesse mère », signification étymologique de « Knockmany »²⁰⁵ évoqué plus loin, se présente comme l'incarnation de l'entité matricielle (dans « Seskilgreen » et « For the Hillmother » (« Pour la Colline mère », SD. 11-12)). Cette suite mérite donc une attention particulière, car s'y opère un procès souvent discret de naturalisation sous-jacent aux perceptions fantastiques du territoire caractéristiques de la poésie montagusienne. Il est frappant à cet égard que le point tournant de cette suite inaugurant la désobjectivation typique de la nature mette en scène le corps affectif et mouvant dont fut souligné, par l'étude de la « chair » et de la relation pathique, le rôle de médiation entre le *logos* et la matière du paysage. Par ailleurs, la « danse » évoquée par le titre de ce poème pivot souligne la dimension corporelle de la poésie moderne de l'incarnation. Ainsi nous conduit-il à faire la part d'une adéquation entre les rythmes pulsionnels de la phonation poétique²⁰⁶, exacerbant la matérialité du langage, et l'accentuation pulsationnelle de la « chair du monde », qui actualise une forme singulière, présymbolique, de sémiose :

In silence [...], the dance begins. No one is meant to watch, least of all yourself. [...] the head lolls, empty, a broken stalk. [...] The sight has slowly faded from your eyes, that sight of habit which sees nothing. Your ears buzz a little before they retreat to where the heart pulses, a soft drum. Then the dance begins, cleansing, healing. Through the bare forehead [...], the earth begins to speak. One knee lifts rustily, then the other. Totally absent, [...] sperm and urine oozing down your lower body like a gum. From where the legs join the rhythm spreads upwards — the branch of the penis lifting, the cage of the ribs whistling — to pass down the arms like electricity along a wire. On the skin moisture forms, a wet leaf or a windbreath light as a mayfly. In wet and darkness you are reborn, the rain falling on your face as it would on a mossy tree trunk, [...] your breath mingling with the exhalations of the earth, that eternal smell of humus and mould²⁰⁷ (SD. 9)

Le rythme quasi extatique de la « danse » poétique, entamé par le triple battement des [d] (« Then the dance ») auxquels répond le triple écho en [ɪn] (in) et [ɪŋ] (ing) (« begins, cleansing, healing. »), battu à contretemps depuis le battement binaire et pivot de « begins », inscrit la scansion verbale dans l'orbe d'une communication tellurique : « the earth begins to speak ». On remarque, selon cette logique, un apparent paradoxe : il y a constitution de sens

(la terre parle) sans que la conscience ou, plutôt, que la rationalité soit impliquée. Si une discursivité dénotative permet de lire la métamorphose, le poème désigne en son lieu un horizon d'inconnaissance inhérent au devenir-végétal de la conscience vécu comme un anéantissement. Or ce court-circuit de l'idéalité de la raison humaine a pour corrélat une promotion du corps qui met en valeur un *cogito* charnel. Si « la tête pendille [comme] une tige brisée », le corps, lui, n'est que légèrement altéré par les transformations amoindries de figures comparatives qui, plutôt qu'une identification, suggère une immersion dans la nature²⁰⁸. Aveuglé, possédé par le rythme d'une énergie vitale corporalisée à la jonction de la *phusis* et de la part la plus physique de l'organisme, le corps dansant trouve donc son expression la plus juste à travers le travail rythmique et sonore du poème qui accomplit des « sériations » sémiotiques analogues à celles qui caractérisent les phases archaïques de l'acquisition du langage :

La musicalisation de la langue [...] remonte à ces bases de la fonction sémiotique : articulation de marques vides (phonèmes) liées aux charges pulsionnelles — représentation, passage au signe. Le langage poétique retire dans l'ordre symbolique la musicalité et la gestualité fondamentale de la *semiosis*. Il se produit donc une mise en série du système de signes, et une spatialisation du signe aussi bien vers l'infinité des enchaînements que vers les bases pulsionnelles.²⁰⁹

Mais les accentuations, les allitérations et la scansion consonantique et assonancée ne sont pas strictement motivées par des décharges pulsionnelles forcloses sous la peau ou les conflits d'un complexe psychoaffectif privé. Elles sont fonction d'une transitivité du corps et d'une ouverture à l'extériorité. Le souffle du poète indistinct des miasmes de la terre en est l'indice. En témoigne aussi l'écoute des battements d'un cœur ou d'un rythme qui, comme c'est le cas çà et là chez Montague, résonne des entrailles lyriques de la terre jusqu'en celui de l'homme, en faisant vibrer la membrane des mots et de la forme. Aussi, orchestrant une « sortie » de la conscience é-mue dans l'espace poétique, véritable « lieu pensant²¹⁰ » où la pensée s'accomplit et se dévoile au sein d'un jeu de relations positionnelles et de correspondances²¹¹ externes de types musicaux, la tonalité poétique de l'incarnation à doublement à voir avec la *Stimmung*. Elle est reliée à l'*atmosphère* d'un monde charnel et elle en fait entendre l'écho en modélisant son épreuve affective par des sériations musiquées investies par le corps. Celles-ci déploient une spatialité discursive faite d'une nuée de

résonances et sa teneur affective et sensible fait du réseau formel une « pensée-paysage » au sens fort. Ces sériations relèvent à la fois d'un travail prosodique (on aura noté par exemple l'allitération des fortes consonnes rythmiques [b], [d] et [t], formant la basse continue de la « danse » linguistique du poème) et de l'inépuisable modulation connotative du sens induite par le renvoi entre les lexèmes au sein du poème (elle est plus abrupte au sein des figures métaphoriques qui télescopent les isotopies humaine et non humaine, ou encore, organique et industrielle²¹², mais non moins efficiente par tous les angles de « « l'ancre », où résonne dans tous les sens le poème²¹³ »). Ainsi, tant la dimension sémantique que phonologique de l'espace du poème inscrit une ouverture sérielle du sens qui, comme la musique, ne se fonde pas sur la double articulation de la langue, mais en accuse plutôt la mobilité et le jeu :

Se référer à la musique [...] veut dire écarter l'unicité du signifié [...]. Cette référence signifie également le franchissement de la linéarité, et l'ouverture — à travers la ligne —, d'une constellation de signifiant : d'une sériation du signifiant où le sens ultime est suspendu (non pas éliminé) au nom de l'opération ou mieux, du fonctionnement.²¹⁴

Renvoyant ainsi « en deçà et au-delà de la langue — du signe, du sens » à une expérience où le sujet se saisit « dans un état de non-forclusion, [et] où il effectue une « opération » sensori-motrice et non purement mentale²¹⁵ », la sériation réfère autant à l'écriture du corps pulsionnel, actualisée par les glissements et l'engendrement des chaînes signifiantes, qu'à celle des pulsations de la nature perceptive, dont la teneur affective, é-mouvante, ainsi que la structure d'horizon des objets qui les « émettent », ne peuvent être circonscrites par le langage dénotatif. C'est pourquoi l'écriture d'un puits, indéterminé en raison de son invisibilité et des percepts présémiotiques à travers lesquelles il s'offre au corps, mobilise un langage hautement musical : « The well dreams ; / liquid bubbles. // Or it stirs / as a water spider skitters across ; / a skinny legged dancer. // Sometimes, a gross interruption ; / a stone plumps in. That takes a while to absorb »²¹⁶ (DK. 38). On remarque en premier lieu le travail des consonnes soulignées au second et dans les derniers vers, qui expriment les sonorités stomacales de l'eau ponctuant le glissement presque insonore de l'insecte, suggéré par le doux filet d'un « s » allitéré. Le puits est par ailleurs fortement corporalisé, conformément à l'opération de frayage pulsionnelle que Kristeva désigne par la sériation : son ancre est un « estomac », puis une « tête », sa surface aqueuse, métaphorisée par la « peau » ou l'« œil »

cyclopéen. Il convient aussi de se demander de quel corps le poème fait entendre la musique par sa prosodie ? L'étude de la « chair » a déjà permis d'établir que ces images réfèrent ici davantage qu'à la simple personnalisation d'un élément culturel traditionnel, omniprésent dans les cycles de la mythologie irlandaise et dans le territoire visé par le poète. Si elles peuvent dans cette perspective légitimer l'étude de l'inaccessible espace de l'inconscient, des scènes primitives refoulées ou de l'obscur objet du désir raturé par la latence irréductible de son horizon²¹⁷, cet examen ne saurait éluder celui d'une pulsation de la terre mythique préexistante, dont l'appel et le récit recourent la même obsession générale du poète pour le passé ou ce qui a trait à la filiation : « l'adoption, la parenté, [...] la généalogie, l'ascendance, la tribu, l'héritage, l'appartenance, les attachements personnels et locaux²¹⁸ ». L'un ne saurait d'ailleurs d'autant moins aller sans l'autre que le recueil d'où est tiré « Le puits rêve », *Dead Kingdom*, qui peut se traduire à la fois par « royaume mort » ou « royaume des morts », accomplit une traversée de l'Irlande et de la mémoire personnelle et collective à l'occasion de la mort de la mère du poète, confondue avec l'origine du pays et de son clan. Significativement, son giron sera, dans le tout dernier poème, intitulé « Back » (« Retour »), identifié au territoire : « The rites duly performed, / goodbyes decently said, / honour satisfied, we / head back across the / length of Ireland, home. ²¹⁹ » (DK. 96). Or à l'impossibilité du retour à l'origine, dont se constitue le sujet de la pulsion, et qu'exprime, par des accents nostalgiques²²⁰, le poète condamné à dériver dans le paysage autour de son objet perdu, s'oppose la communication des pulsations d'une terre vive ou ravivée qui constituent, comme les déflagrations dupiniennes, la matière des perceptions et des sensations poétiques : « But a well has its secret. / Under drifting leaves, dormant stones around / the whitewashed wall, / [...] / [...] // [...] the wellhead pulses, / little more than a tremor, / a flickering quiver, / spasms of silence ; / small intensities of mirth, / the hidden laughter of earth. ²²¹ » (DK. 40). Ici encore, l'épanouissement des pulsations dans la prosodie — marquant chez Dupin la rupture, comme ici, l'ébullition orale d'une discursivité fortement sériée — s'articule sur la discontinuité qui caractérise l'entrée dans le champ du symbolique. Dans cette perspective, les plaisirs de langue trouvés dans la réminiscence des « lallations » de cette poésie allitérative, et dont la versification, souvent enjambée, dérogeant légèrement des métriques fixes, porte la marque du bégaiement du poète à « La langue greffée²²² » (RF. 31), endeuillée de la fluidité des vocalises ancestrales ; lient la nostalgie des origines et

de la Terre mère mythique du clan à celle « de la voix maternelle [qui] se confond avec le désir de retrouver cette matrice sonore originelle, aux possibilités phonétiques inépuisables, que l'infans explorait par son babil et auxquelles il a dû renoncer ensuite pour s'inscrire dans un code linguistique fondé sur une série limitée de phonème.²²³ » Ainsi donc, la perte de l'objet peut être figurée par la profondeur inexplorable, apprésentée²²⁴, du centre de la Terre dont Montague puise les flux et les bouillonnements. Mais si parler de discontinuité à propos d'une relation pouvant être objectivée par l'horizon, qui relie le proche au lointain, est abusif, il n'empêche que ce qui s'inscrit comme une irréductible distance n'a pas l'immédiateté de ce courant pulsationnel qui, comme l'« électricité » tellurique traversait le corps du danseur, en émane, et est transmis à la forme poétique par l'entremise du corps percevant et vociférant qui le relaie. « Le porteur d'eau » (*The Water Carrier*) est un poème qui stipule expressément cette actualité de la pulsation naturelle dans le régime poétique à la faveur de sa nature esthétique. Lors d'une scène anamnésique typique de la poésie de Montague, le poète évoque ses jours d'écoliers où il allait puiser de l'eau à la source. Retraçant d'abord son parcours au passé, ses vers communiquent la qualité singulière de l'environnement sonore : l'entrechoquement des pierres sur la rivière passée à gué — « Where one stepped carefully across slime-topped stones » —, ou le gargouillis de l'eau — « bubbling in a broken drain-pipe²²⁵ » — semble fuser littéralement dans un langage marqué par la justesse de l'accentuation phonétique. Or le travail d'écoute qu'on suppose antérieur à celui d'un art poétique mimétique fondé sur le souvenir paraît s'accomplir ici, dans la réduction de tout écart temporel, à travers l'acte même d'une écriture consubstantielle à la pulsation. C'est ce que soulignent les dernières strophes qui disqualifient tout mouvement de rétroaction vers la scène évoquée.

Recovering the scene, I had hope to stylize it,
[...]
Yet halt, entranced by slight but memoried life.

I sometimes come to take the water there,
Not as a return or refuge, but some pure thing,
Some living source, half-imagined and half-real

Pulses in the fictive water that I feel.²²⁶ (PL. 11)

Tout en mettant en lumière le contenu et la forme esthétiques de l'espace mental, l'écriture de la mémoire opposée au travail stylistique paraît pouvoir communiquer la sensation de la pulsation, intacte dans « l'eau fictive » du poème. À en croire le poète, plus qu'à la remémoration d'un être révolu, le langage poétique donnerait ainsi à éprouver sa *survie*, son existence prolongée par une sorte de transfusion dans l'espace pathique qui est le sien. À cet égard, la cohésion des régimes de la sensation et de la réalité entendue dans l'écho de la rime finale n'est pas sans nous éclairer sur les conditions et la nature d'une telle conduction de la pulsation. Affirmant la teneur affective du réel, elle indique plus ou moins implicitement une réversibilité de la relation pathique qui veut qu'à un monde sensible toujours doté d'un sens lyrique ou sensoriel corresponde une affectivité ou une sensibilité subjective qui invoque la dimension esthétique du monde. C'est ainsi de part et d'autre de la frontière du poème que la pulsation de l'eau est dotée des deux dimensions, réelle et fictive, dont il est fait mention. Portée par le corps du jeune Montague au même titre que par son langage, la « vivante source » demeure donc intègre parce que les espaces esthétiques et poétiques sont l'un et l'autre, au sens fort, des mondes de vie (*Lebenswelt*) qui participent de la même profondeur affective de la nature (ou matérielle de l'affect). Ils sont les deux pôles d'un même monde dont la « chair » constitue la membrure et l'ampleur, instaurant la possibilité d'une résonance de l'un à l'autre. Étant prise en charge par un corps pulsionnel, sensoriel et sensible, l'extériorité pulsationnelle (qui peut-être visuelle, tactile, auditive, etc.) enjambe toujours l'espace de la conscience tant il est vrai que c'est « l'esprit qui [est] le sujet de la perception²²⁷ ». En visant l'extériorité la plus dénuée de dimension culturelle, les poètes sentent bien dans cette mesure que l'espace du sens n'est pas hétérogène au sensible et que ce dernier recèle les prémisses de la parole à venir comme un véritable « horizon d'appel²²⁸ ». En retour, si la pulsation s'inscrit dans la mémoire, c'est que celle-ci est d'abord physique, sensitive, et que les propriétés de l'intériorité sont telles qu'elles mettent en lumière une dimension esthétique de la conscience. Cette incarnation est illustrée par la rêverie du « Porteur d'eau », mais la propension générale des fabulations poétiques à créer des univers pourrait être démontrée par l'étude du langage musiqué qui s'appuie sur les qualités sensibles de la langue. Tel langage a déjà été saisi comme une écriture du corps faisant valoir le fondement charnel de l'esprit. Inspirée par Fónagy, Kristeva souligne que les premières lallations infantiles, d'où découlent les sériations phonétiques des poèmes²²⁹, sont

déterminées par l'économie pulsionnelle. Avant l'apparition d'un découpage phonétique et lexical normalisé, elles sont entièrement régies par le principe de plaisir, puis, à l'étape de la maîtrise du sphincter glottique déterminant la possibilité d'une parole pour autrui, par le principe de réalité. Or cette première « écriture » du corps s'appuie selon Kristeva sur une transitivity mise en valeur par la relation d'objet²³⁰. Plus tard, les concaténations connotatives de la chaîne signifiante se fondent sur la même matérialité du langage dont participe l'expressivité du corps. Par ses transmutations, permutations et autres effets étayés sur le signifiant, le travail de l'inconscient met au jour une physique de l'intériorité. À la dimension figurale du processus primaire, correspond une exploitation de la dimension signifiante déterminant (plus ou moins explicitement) les renvois entre les représentations de mots relevant du processus secondaire. Ce type de sériation est ultimement modélisé par l'organisation sémantique du poème où le sens des lexèmes est contextualisé, connoté, orienté par l'ensemble des termes et leur sonorité. Mais ce qui se satisfait de la pulsion par cette plasticité n'est pas sans permettre au même instant l'écriture de la pulsation, telle qu'elle s'est offerte au sujet en advenant à une « chair » :

Le signifiant [...] revêt, consciemment ou non, une fonction expressive. Ce que le poète parvient à faire dire au mot, en mettant en relief tel ou tel de ses phonèmes, diphones, ou syllabes, c'est, au-delà du concept universel de la chose, la manière particulière qu'il a lui-même de se porter vers elle, celle de ses qualités à laquelle il est le plus sensible. En cultivant la « matérialité du vocable », il impose à l'imagination du lecteur « la présence même de l'objet visé »²³¹.

En d'autres termes, l'opacité même du langage poétique de l'incarnation sous-tend la fonction référentielle du poème. Ce qu'elle communique en faisant la part de l'énergie du corps, c'est aussi l'intime et indicible valeur des choses et des pulsations du dehors qui, si brutes et étrangères qu'elles soient, livrent des sensations dont l'écriture sériée traduit le coefficient affectif et la fluidité. En déjouant l'unicité du signifié et la fixation du sens, qu'elle déporte et reporte indéfiniment (en estompant la frontière des mots — et des structures syntaxiques — par des résonances et des rapprochements, sources de déplacements allotropiques, et en valorisant l'irisation sémiotique et polysémique affective du signifiant), la sériation est à même de communiquer les riches mouvances tonales et les interpénétrations

pathiques qui caractérisent les pulsations sensibles. L'osmose musiquée des mots et des phonèmes est à même d'actualiser celle des êtres et des corps et elle manifeste la pleine participation de la parole poétique aux flux de la nature. En s'étayant sur les affects du corps, éclairant le fondement sensible de l'esprit incarné dans la « chair » des mots, l'écriture sériée concourt donc, par-delà tout *idios kosmos*, à l'expression du percept, du phénomène, ou encore d'un monde pulsationnel, expression qui fut longtemps démentie par le postulat formaliste de la clôture du texte, ou une psychanalyse parfois oublieuse des continuums sur lequel peut s'opérer une rupture comme celle marquant l'entrée dans le symbolique²³². De fait, la lettre ou la matérialité « signifiante » du langage se présente dans les poèmes comme une interface entre la conscience poétique et un corps plein de ses charges pulsionnelles et de ses rapports avec l'extériorité perceptive et pulsationnelle ; elle permet en cela d'exprimer et de spatialiser dans l'espace d'une forme esthétique des mouvances et des scansions affectives intimes, relancées par le poème dans un univers naturel foncièrement tonal. C'est au même titre que la « chair » qu'elle réalise de la sorte une médiation entre des choses toujours signifiantes (de par leurs qualités sensibles induisant tel ou tel jeu de phonèmes, ou par leur orientation dans l'espace et leur horizon de compréhension, motivant tel ou tel rapprochement de type métaphorique) et une intériorité qui advient au langage comme toute pensée advient à une « chair » (avec ce que cela implique quant au pouvoir du verbe incarné à faire sentir et percevoir). Ainsi, le poème de l'incarnation se présente comme un repli, une doublure de l'expérience perceptive. Il implique un ensauvagement de la forme et des visions poétiques analogues à celui de l'intériorité, provoqué par le biais de percepts enracinés dans le dehors. L'épreuve de l'incarnation et de la naturalisation de la conscience esthétique décrite dans le poème « La truite » (« The Trout ») est, à cet égard, plus qu'une simple représentation, une reconduction, dans et par le régime poétique, des enjeux propres à la vie perceptive :

Flat on the bank I parted
 Rushes to ease my hands
 In the water without a ripple
 And tilt them slowly downstream
 To where he lay, light as a leaf,
 In his fluid sensual dream.

Bodiless lord of creation
 I hung briefly above him
 Savouring my own absence
 Senses expanding in the slow
 Motion, the photographic calm
 That grows before action.

As the curve of my hands
 Swung under his body
 He surged, with visible pleasure.
 I was so preternaturally close
 I could count every stipple
 But still cast no shadow, until

The two palms crossed in a cage
 Under the lightly pulsing gills.
 Then (entering my own enlarged
 Shape, which rode on the water)
 I gripped. To this day I can
 Taste his terror on my hands.²³³ (CL. 12)

Ce poème illustre exemplairement l'indivision ontologique de l'expérience esthétique : il en fait son motif. Le sujet, figuré d'abord comme un esprit planant sur l'eau (mais « savourant » son « absence »), expérimente plus consciemment son corps dans le double mouvement qui le fait accéder à son reflet, entrer dans son propre corps en saisissant le poisson. Or, comme si l'indistincte « terreur » ressentie à cette occasion s'était transmise au poème après être demeurée, « jusqu'à ce jour », sur les doigts de l'écrivain, l'allitération en [t] dissémine le choc du contact fébrile et le frêle battement des branchies par les quatre strophes, tout comme la sensation de l'effroi qui leur est lié, loin de se confiner à l'osmose du percevant et du perçu, se disséminait dans tout le paysage à la faveur des « sens se dilatant » dans l'espace référentiel. La répétition lancinante de cette occlusive éjective ne cesse en même temps, pourrait-on dire, par la détente de la consonne produite d'une compression de l'air qui définit sa prononciation, d'exprimer sur le plan phonétique la sortie, l'expulsion de la conscience brusquement jetée dans le monde par la saisie d'un de ses objets. C'est ainsi, avec la sensation consciente d'une peur au monde, l'intériorité même du sujet qui se réverbère dans l'espace des quatre strophes par cette sériation. Nous pourrions aussi remarquer que le poète irlandais, par sa poésie narrative hautement dénotative, rassemble dans une forme poétique

qui en est la mesure²³⁴, les êtres coexistants du monde référentiel, comme on le fait avec sa vision ou le foyer de son corps unifiant le paysage. Partant donc de diverses considérations sur l'incarnation poétique de la conscience dans le corps et son écriture, nous sommes conduits à reconnaître les poèmes de Dupin et de Montague comme l'espace d'une indivision pathique, où se renoue cette relation antéprédicative au monde que Merleau-Ponty a qualifiée d'« idéalité d'horizon²³⁵ ». Précédant la conceptualisation des choses et du dehors, cette idéalité inhérente au sensible délivre, par le biais de l'expérience du corps, un contact avec l'être que la pensée n'est pas apte à maîtriser parce qu'elle compose de façon toujours en partie inconsciente avec lui, y étant enfoncée, y prenant pleinement part, ce que « La truite » élucide en dévoilant l'illusion d'un pur survol de la conscience, du corps et des mots sur la « matière-émotion » du monde. Aussi, mettant de l'avant les propriétés d'un tel cogito perceptif indissociable de l'étendue, il convient dès à présent d'analyser les structures d'horizon de certains poèmes pour montrer que les perceptions poétiques déploient de ces « pensées-paysages » à l'égal de l'horizon. C'est par cette voie qu'on pourra rendre compte des multiples perceptions poétiques qui révèlent le poème comme un être naturel, et la nature référentielle, comme le berceau de l'intériorité et de la parole musiquée du poème.

1.6 De l'horizon à la structure d'horizon : la « pensée-paysage »

À plusieurs égards, le langage musiqué de la poétique de l'incarnation s'offre comme l'expression du commerce perceptif et é-motif que le poète en immersion entretient avec le paysage. D'abord, la sériation phonétique et la contextualisation du sens lexical dans l'espace du poème ne sont pas informées par les « poussées » d'un corps autoréférentiel : elles sont un équivalent linguistique de la syntaxe du monde, construite par la configuration des percepts et des étants interprétés l'un par l'autre au sein du paysage : « [l]'environnement [...] de l'homme n'est pas une addition de stimuli ponctuels, mais un ensemble structuré par le point de vue de l'observateur, qui met les choses en relation les unes avec les autres, selon un processus complexe « d'occultation réversible ». ²³⁶ » Le poème et le paysage partagent donc une structure de résonance jalonnant le déploiement sonore du signifiant, aussi bien que l'écho sémantique entre les mots, analogue à celui des choses et des régimes de la perception.

Dans l'un et l'autre, toute unité est, pour ainsi dire, fondamentalement altérée, *comprise*, comme dans une phrase musicale, au sein des relations qui en déterminent le sens. Comme dit Collot, « le sens d'une présence [y] suppose une certaine absence²³⁷ », le renvoi de la donnée présente et relativement déterminée aux êtres de son entourage appréhendés en elle, et vers lesquels elle s'absente en les désignant. Ce sont ces deux configurations de résonances que fait retentir, sur un mode dissonant, le poème dupinien en proférant la parole altérée, altérante, et atterrante du corps qui fait détonner la discorde féconde de la *phusis* et de la *poiesis* :

Écouter la ligne de pente à travers la grêle. Écourter la brûlure de l'infinif. Dormir en marchant, en écrivant. Sous les hauts eucalyptus, [...] ne regarder que des parfums. Appréhender, ressaisir, tenir dans la main comme une branche lisse la pensée que je suis mort, que je marche mort. Et qu'il faut que je meure une ultime fois, pour écrire enfin.

Poésie, conjonction de traits épars et de débris érigés, lien tressé de linéaments ennemis. Autorité fragile du souffle infini de la voix brisée. Mise à nu par le feu qui fait surgir la langue à travers le corps — poignée de tourbe, de sel, de cendres — la langue même [...] sans la langue — et son rire balafrant la nuit; illuminant l'autre nuit qui se dresse et prend le relais. (*Éca.* 47)

Mais s'il s'agit de la parole du corps, c'est d'un corps qui est passé du côté de la nature, et qui soumet « la voix brisée » de l'énonciateur à l'autorité la plus physique et la plus sauvage du souffle. Aussi, la puissance d'émission du poème est, passant à travers le corps et le dénudant, l'élément destructeur et constructeur du feu se substituant à des forces pulsionnelles, psychiques ou musculaires. Chez Dupin, l'accès à la « pensée-paysage » est ainsi vécu sur le mode d'une dépossession qu'illustre la ruine de l'ipséité dans l'intimité d'une langue poétique identifiée aux substances naturelles. « [T]ourbe », « sel », « cendres », tels orbes²³⁸ de la langue ont pour corrélat ceux des éléments naturels hallucinés dans le sommeil de l'écrivain les prenant en charge avec l'écriture affective, musiquée de son corps fantasmant ou d'un « rire balafrant la nuit ». Désobjectivation de la parole, désobjectivation de la matière, cette double négativité chiasmatique se donne à comprendre comme l'expression d'une « chair » dont l'épreuve est figurée par la structure formelle du poème qui

se présente comme un horizon. Le poème est, comme tous ceux d'*Une apparence de soupirail*, construit de deux blocs polarisés de part et d'autre d'une faille centrale représentant le point de fuite de l'horizon²³⁹. Plus qu'un simple silence, ce blanc présente l'ouverture à l'extériorité référentielle accouplée à l'espace du poème selon la même « synthèse disjonctive²⁴⁰ » généralisée qu'envisage le poète à travers la forme et les paysages sémantiques qu'il nous fait traverser. S'ouvrant à l'appel d'une mort « ultime » nécessaire à l'écriture, cette béance adiscursive de l'horizon met au jour la teneur dysphorique d'une relation pathique ambiguë, qui est à la fois le point zéro, l'écueil indicible et l'inépuisable ressource de la *poiesis*²⁴¹. La signification de cette mort liée au passage par l'horizon charnel — d'où le poète ressort en affirmant la « Poésie » comme une « conjonction de traits épars » et une « voix brisée » — repose ainsi sur une sortie du régime abstrait de l'*ipse* et de la pensée ratiocinante, qui s'appuie sur la dénotation et sur les logiques binaires de toutes sortes (dichotomie du langage et du monde, du sens et du sensible, de l'esprit et du corps, etc.). En se frottant à l'altérité altérante du dehors, Dupin se trouve, au contraire, contraint de renoncer à l'identité de ces domaines et à la stabilité de la *dénotation*, car il épouse la *dénotation* ontologique, connotative et métamorphique éclairée par les diverses modalités de la pulsation d'un « feu qui fait surgir la langue » : sériation des êtres dans le paysage, de la subjectivité charnelle (tour à tour « branche », « feu », « tourbes », etc.) et des mots inhérente à l'épreuve physique du monde. Ces mises en séries²⁴², saisies comme des configurations d'écarts brisants et informants (autant de « synthèses disjonctives »), ont pour autre modèle charnel la transversalité sensorielle qui soutient les perceptions synesthésiques. Les prémisses du poème, donnent en effet à le penser, qui présentent l'audition comme un orbe du voir et le regard, comme celui de l'olfactif. À ce titre, l'épreuve du corps esthésique apparaît comme étant ambiguë : elle peut rassembler les éclats du monde en un faisceau de percepts identifié à l'unité du corps, celui-ci étant saisi comme un organisme humanisant et unifiant le dehors, ou scinder la subjectivité et le sentiment intime de soi en disséminant la conscience poétique dans la multiplicité du sensible où s'écartèle un corps éclaté, sauvage et irrité. Le troisième chapitre donnera à apprécier chez Dupin, le rôle structurant du schème de l'échancrure représentatif de cet écartèlement du corps et de la « chair ». Également, nous verrons au dernier chapitre ce que la figure du corps monstrueux — symptomatique d'une ontologie « analogique » ou des fragments du corps et de l'intentionnalité sont distribués chez des

existants singuliers partageant des composantes communes — doit à cette épreuve supplicante de la « chair » et à l'accent mis sur l'aspect disjonctif d'une synthèse perceptive ambivalente. Notons pour l'instant qu'un écartèlement sensoriel, reposant sur la non-adéquation des sens éprouvés comme des « linéaments ennemis », semble ici sous-jacent au procès de naturalisation déchirant du corps et à l'ensauvagement d'une parole poétique détonante.²⁴³

Les précédentes analyses nous ont cependant déjà permis de discerner deux autres relations entre le langage musiqué des poètes et le *cogito* perceptif. Toutes deux reposent sur une modalité de signification particulière dont le second offre le modèle. Comme l'explique Collot, la « pensée-paysage » « est à l'œuvre dans l'acte même de la perception [...] [son] sens n'est pas fait d'idées claires et distinctes ; il s'agit plutôt d'une signification globale implicite, inhérente à la physionomie des choses [...] [il] ne résulte pas d'une analyse intellectuelle des éléments qui le composent, mais d'une appréhension synthétique des rapports qui les unissent. » En tant qu'atmosphère (*Stimmung*) englobant le sujet immergé, le paysage a également une *tonalité affective*, à la fois tributaire de la sensibilité intime du sujet et des qualités intrinsèques du dehors. Cette tonalité est aussi « intraduisible en paroles, car elle excède les données de la psychologie.²⁴⁴ » Le *logos* du phénomène possède donc, du fait de sa dimension émotive et son type de pensée indissociable de l'étendue, des propriétés sémiotiques que nous avons reconnues à la parole de l'incarnation²⁴⁵. La forme générale du poème précité d'*Écart* est un exemple clair de ces deux caractéristiques, en ceci que la fragmentation y recèle le sentiment dysphorique du déchirement et de la rupture qui colore l'épreuve de la parole et du sensible. On pourrait ajouter aussi que, par le « relais » du phonème [r] roulant « les débris érigés » du texte et des percepts, la parole sériée signifie sur l'étendue du poème une analogie entre la raucité²⁴⁶ brisante, aggravante de l'écriture, et « la réalité rugueuse à étreindre » que désigna Rimbaud à l'horizon du poème et du projet poétique. Au second chapitre, nous relierons expressément la raucité à la catacoustique dissonante de l'ouverture à la matière du monde. Notons pour le moment que si ce renvoi est possible, c'est qu'illustrant une parenté de structure sémiotique le sens de la réalité et du poème est inhérent à la physionomie de leurs êtres : qu'ils relèvent d'une « pensée-paysage ».

Bien que la « tonalité affective » soit autre chez Montague, et que sa poésie narrative exploite davantage la dénotation, ses poèmes se spatialisent et se musiquent aussi comme des « pensées-paysages » qui manifestent leur attention à l'« idéalité d'horizon » du monde référentiel. En fait preuve « Pétrel » (« Petrel »), tiré de *Tides*, où la description d'un oiseau volant au large exprime, en une suite de tercets figurant les plans superposés de l'horizon, un sens solidaire de la disposition (verticale) des choses dans l'espace : « A speck / Of almost consciousness, / Dipping and rising, // It floats, / Wings pulling upward, / Undercarriage of claws // Echoing / The wavecrests where / Sun light spreads — // A wedge / Delicately defining / Limitless sea and sky.²⁴⁷ » (T. 61). Chaque tercet figure et configure en effet par sa construction ternaire et le paysage sémantique qu'elle organise, la hauteur du ciel, liée à un mouvement ascensionnel ou à un point de vue sur l'altitude ; la mer, ou une perspective descendante ou attachée au bas ; et la présence de l'oiseau voguant dans leurs orbes. Ce qui se présente à travers lui comme « [u]n point / [d]e conscience » perceptive « définissant » le ciel et la mer concerne donc le sens d'une organisation spatiale propre à la *phusis* et à la *poiesis*. Dans cette logique, sans même s'attarder sur ses évocations phonétiques (il suggère la vastitude (wideness) par l'allongement de ses sonorités vocaliques et leur apertures, ou une comparution des étants (with)), l'écho récurrent du [w] (« why », « meadows », « wings », « upward », « claws », « wavecrests », « where », « wedge ») schématise le vol, ailes déployées, de l'oiseau, décrit comme un « coin », dans l'espace du poème. Tel un idéogramme, il figure encore à lui seul une polarité du haut et du bas, actualisée par la forme du faisceau solaire, des crêtes des vagues, des ailes ou des serres qui leur font « écho ». Le dédoublement du V, caractéristique de la graphie de la lettre, et la répétition de celle-ci sur la page objective par ailleurs la résonance des étants constitutive de la « pensée-paysage ». Enfin, le [w] est un analogon du rythme ondulatoire des tercets. La plastique visuelle et rythmique réfère ainsi à la houle et à tous les autres éléments signifiés par le schème de la lettre, véritable ADN structurant le poème. À travers tous ces traits stylistiques, les séries du paysage sémantique et prosodique mettent en valeur un sens musiqué, compositionnel, indissociable de la spatialité de la forme, comme le sens de l'œuvre musicale l'est de la matérialité sonore, des rythmes et des timbres qui la font retentir et résonner dans l'espace.

Un autre poème de Montague mérite d'être étudié, car il permet de dégager, par opposition avec celui d'*Écart* (47), une sensibilité paysagère spécifique. « Between » (« Entre ») présente en effet, plus abruptement que « Petrel », deux plans spatiaux contrastés dont la jonction constitue, telle la ligne d'horizon, l'élément de composition minimal de l'idéalité visuelle. Le titre évoque à cet égard une différenciation originaire à la source du sens embryonnaire et naturel dont le dehors est l'expression, et évoque les « synthèses disjonctives » éprouvées par Dupin dans son expérience poétique et esthétique de la « chair ». Sur les cimes de la province de Munster, Montague est frappé par le choc de versants d'ombre et de feux confrontés par la juxtaposition d'un vaste cirque béant et d'une luxuriance florale :

Sudden, at the summit of the Knockmealdowns,
a chill black lake, [...]
some large absence, hacked, torn
from the far side of the dreaming cliff.

[...]
[...]
[...]
[...]

But on the shorn flank of the mountain,
a flowering, flaring bank of rhododendron,
exalted as some pagan wedding procession.
Fathomless darkness, silent raging colour :

A contrast to make the secret self tremor,
like a child cradled in this quarry's murmur²⁴⁸ (SP. 27)

Comme chez Dupin, la dimension musiquée de la signification paysagère apparaît comme le corrélat des productions sémiotiques affectives, psychosomatiques, et séries de l'onirisme qui partagent avec elle une même structure d'horizon²⁴⁹. Le rêve n'est pas ici celui du poète marchant, comme il écrit, en dormant, mais celui de l'horizon auquel l'identifie la relation pathique. Pourtant, si cette image exprime, comme toute « pensée-paysage », un ensauvagement de l'intériorité fusionnant avec la matérialité du dehors, elle ne correspond pas au déchirement dupinien lié à l'appréhension d'une « chair » disruptive qui pulvérise

l'ipséité et le corps : « dans l'air / le corps négatif / et le tranchement de ma langue » (*Con.* 65). La « synthèse disjonctive » de la configuration extérieure ne communique pas le sentiment d'un éclat si radical de la subjectivité : elle fait tout au plus trembler secrètement le « soi profond », finement remué par le *diapason* visuel des couleurs et de l'obscurité qui vibrent et l'atteignent. Musiqué, le contraste de la carrière berce comme un « murmure » l'intimité du poète, non pas voué à la dysphorie lacérante, mais à l'euphorie du nourrisson « ravi entre la nuit, la floraison ». La teneur *harmonique* ou harmonieuse du paysage pourtant drastiquement dichotomisé est aussi indiquée par la description des teintes bigarrées du versant fleuri comme un seul « orchestre de couleur ²⁵⁰ » (*SP.* 27), où les rhododendrons ont l'exaltation des « noces païennes », une fureur extatique certes, mais nuancée, apaisée par la discrétion de l'emportement émotif et verbal qu'elle provoque. Ceci ne revient pas à dire que sa force est moindre ou que les enjeux du rapport charnel au monde diffèrent pour le sujet et le poème, mais à reconnaître les particularités d'une expression permettant de circonscrire les qualités d'une expérience et d'une parole singulières. On relève à cette fin que ce qui surgit d'« entre » les versants contrastés de la montagne réfère au domaine de l'origine, du passé et de l'enfance. Il s'agit là d'un des *topoi* d'une poésie dont la rhétorique consiste à dévoiler par les perceptions poétiques l'invisibilité de pensées familières ou relatives au clan et à ses systèmes de croyances (sa terre mythique) qui adviennent à la « chair », accomplissant une réconciliation du sujet dépossédé, déraciné et séparé de son identité avec le territoire. Les « synthèses disjonctives » du paysage sont ainsi l'occasion d'une aperception du révolu que la pensée poétique retourne en perception et en présence fût-ce, nous le verrons, pour en consommer le deuil. Les « Sentiers » (« Paths ») qui ouvrent *Smashing the Piano* (*Cassant le piano*) évoquent à cet égard la mémoire de la tante du poète, aux doigts « tendres comme ceux d'une fille », à partir de celle de la juxtaposition des deux « jardins » familiaux : « un vrai jardin de fleur » et « le jardin potager ». Parcourant la « pensée-paysage » de l'anamnèse, le poète (re)« trace » les « petits sentiers » dans la « transe d'un essor ²⁵¹ » qui est à la fois celui des végétaux, de l'enfant et du poème lui-même, dans une contraction temporelle vertigineuse qui lui fait constater : « c'est l'été encore » (*SP.* 11). Dans l'extériorité sensible ou l'espace mnésique, « Sentiers » et « Entre » montrent que la mémoire ou les pensées du passé s'inscrivent, par-delà intériorité et extériorité, dans les configurations d'un horizon dont elles sont la doublure. Elles sont générées dans les agencements des paysages, faits de pans

visibles et invisibles ou de plages harmonieusement juxtaposées. Loin d'être hétérogènes à la manifestation des choses, elles entrent dans leurs compositions. Leur intégrité et leur capacité à se déployer en récit épique ou lyrique anamnésique sont intimement liées à l'eurythmie d'un dehors marqué par la cohésion²⁵², fût-ce celle d'un paysage dénaturé par le monde moderne. En cela, comme dit Merleau-Ponty, « la distinction immédiate et dualiste du visible et de l'invisible, celle de l'étendue et de la pensée [est] récusée, non que l'étendue soit pensée ou la pensée étendue, mais parce qu'elles sont l'une pour l'autre l'envers et l'endroit, et à jamais l'une derrière l'autre ²⁵³ ». Comme le laisse entendre cette description de la pensée au monde, les paysages de Montague sont culturalisés autant en raison de la structure d'horizon du sensible mnémonique que des traces séculaires des communautés humaines sur les territoires qu'il fréquente. Jaillissant des rêveries du poète par l'étendue ou proliférant à même la toponymie pour actualiser la poésie des lieux (*dinnseanchas*), la « pensée-paysage » est ici l'occasion d'un voyage temporel aussi bien que spatial. John Wilson Foster a ainsi relevé que le Garvaghey familial du comté de Tyrone, où régnèrent les derniers O'Neill, était, comme le veut sa signification gaélique, *Le champ rude* (*The Rough Field*) dont le déclin réfère autant à l'abandon des terres qu'à « l'échec de l'esprit nationaliste irlandais à tous les moments paroxystiques de l'histoire correspondants au voyage de Montague dans le temps ²⁵⁴ ». Nous avons souligné que *The Dead Kingdom* (*Le royaume mort*) exploitait, selon la même logique, l'appréhension du passé mythique, familial et personnel dans l'horizon mystérieux ou « fabuleux », dont les faces cachées et les lointains « mobilise[nt] un vécu, un imaginaire, un inconscient et un langage » qui illustrent et font entendre son in-finité. Il s'agit là d'une rhétorique récurrente qui, alliant le lyrisme à l'épique, ne s'extrait pas pourtant d'un *idios koinos* car ses affabulations réelles s'ancrent dans les « données d'une expérience et d'une culture communes ²⁵⁵ ». Dans *Tides* (*Marées*), la « pensée-paysage » sous-tend inversement l'avancée d'un livre marqué par une sensibilité et un onirisme très subjectifs, hérités de la modernité française et de la tradition irlandaise du poème de vision. Réactualisant l'identification mythique des rythmes marins, des cycles vitaux et du corps féminin (de la femme ou de la *Cailleach*, la sorcière mythologique), le recueil chemine vers la section finale, « « Changements marins », dans laquelle Montague en suggère les motifs sans recourir explicitement à l'humain. ²⁵⁶ » Elle est suggérée négativement dans six poèmes aux thèmes et aux « [r]emous » (*T.* 62) formels océaniques décrivant l'horizon d'une mer

prosaïque, jusqu'à l'*ultima verba*, où émerge à nouveau, telle une « [l]ame de fond » (T. 63), le rythme de la marée mythique annoncée par le titre homérique : « Wine Dark Sea » (« La mer vineuse ») : « Car il n'y a nulle mer / mais un rêve / nulle mer / sinon en l'emmêlement / de nos consciences : / sombre mer vineuse / de l'histoire / où tous nous tournons / tournons, tanguons / et disparaissions²⁵⁷ » (T. 64).

Ainsi, les deux modalités de la « pensée-paysage », abordée depuis la matière mythologique lyrique et l'aspérité du territoire, révèlent à travers les percepts poétiques une idéalité qui « n'est rien d'intérieur, [...] n'existe pas hors du monde ». Et qui n'existe pas plus « hors des mots²⁵⁸ », véritable « chair » au second degré, dont le sens le plus *intime* est indissociable, *exprimé* dans leur étendue et leur commerce, parce que leur matérialité, leurs nuées et leur combinatoire véhiculent un sens et donnent corps à d'indicibles valeurs. C'est en effet dans leur texture que la conscience poétique put se rendre disponible, en leur prêtant l'oreille, aux réverbérations des pulsations mythiques de la nature.

On ne saurait enfin conclure ce premier examen des rapports structurants qu'entretient la poétique de Montague avec l'horizon sans évoquer le fait que cette sensibilité aux paysages et à leurs lointains le (pré)disposait très certainement à entraîner la poésie irlandaise de l'après-guerre dans la modernité. La petite enfance à Brooklyn, l'éducation à Dublin, les nombreux séjours en France et aux États-Unis, où il assimila l'*open form* (l'expérimentation formelle) et le style oral à l'écart des poncifs de la rhétorique anglo-irlandaise, lui ont permis d'accomplir « ce que Yeats avait tenté de faire au début du siècle : libérer l'écriture irlandaise [(et nord-irlandaise, ce qui allait encore moins de soi²⁵⁹)], du provincialisme en appliquant les théories et les influences esthétiques importées d'ailleurs au sein de la tradition irlandaise.²⁶⁰ » Reliant le soi et l'autre, le passé et la modernité, l'épreuve de l'horizon a, en tant que destin existentiel intrinsèquement lié à son programme poétique, désigné Montague pour être celui qui allait infuser les valeurs cosmopolites au ruralisme étroit de la poésie nationale. « Pour ce faire, il fallait que la tradition irlandaise soit en mesure de regarder vers le dehors aussi bien que vers l'intérieur, devant aussi bien que derrière, vers New York et Paris comme vers Garvaghey et Connemara²⁶¹ ». Or c'est ce qu'ont favorisé hautement les dimensions « ek-statique » et « ek-sistentielle » de l'expérience sensible où le sujet de la

présence se saisit comme un être des lointains spatiaux et temporels²⁶². Ainsi, comme le stipule encore Gregory Schimer à l'instar d'un Kersnowski, l'ouverture nécessaire à la revitalisation des poétiques et des traditions rétrogrades, voire « autodestructive[s] », du terroir, n'avait pas pour finalité de faire table rase de l'identité littéraire nationale ni même de détourner des perspectives locales ou du territoire commun. En raison de la médiation opérée par l'horizon entre l'ici et le lointain, cette ouverture aura, réciproquement, libéré la culture irlandaise d'après-guerre de sa forclusion délétère en lui insufflant des perspectives pluralistes, et offert « au modernisme un sentiment vital d'enracinement [...], de communauté (aussi sectaire soit-elle), d'histoire, et d'identité culturelle spécifique — toutes valeurs requises pour contrer [s]es tendances [...] au déracinement, à l'aliénation, et à la déshumanisation.²⁶³ » Par ailleurs, tant par l'exploration de l'horizon interne (le fond onirique, mythique et subjectif) qu'externe (le large appréhensé) du territoire irlandais et de la province déchirée d'Ulster, la poésie de ce républicain du Nord aura été une main tendue œuvrant sur les frontières, les seuils et les failles — les « [l]ignes de défi / lignes de discorde » —, pour maintenir vive la possibilité d'une reprise, d'une réparation du tissu social en pensant l'espace de l'autre et l'aire commune et en dénonçant l'absurdité d'une violence universelle. Par des « [l]ignes de départ / lignes de retour²⁶⁴ » (« A New Siege », *RF*. 72-73), résiliente, toujours résistante face aux abus contemporains, elle aura aussi, en traversant le « Nouveau siège » des Troubles, ouvert par ses perceptions et son dire la perspective d'une réconciliation du vivant avec les « [t]erres empoisonnées », défigurées par l'industrie ou les habitants aliénés du *Champ rude* (*Rough Field*)²⁶⁵ (le paysan de « Poisoned Lands » (*PL*. 35) empoisonne des prédateurs par seule perversité, signe pour Kersnowski de la corruption moderne²⁶⁶.) « Lignes de départ / lignes de retour », qu'est-ce en effet sinon la modalité même de présence-absence du fond mythique commun, local ou universel, et des valeurs traditionnelles collectives qui lui sont associées, dans le paysage ? C'est elle dont le poème incarne le clignotement, le battement, non pas d'une façon dialectique, mais, comme on a commencé à l'entendre, selon une modulation de la perte et de la survivance dans l'espace appréhensatif et musiqué qui est le sien. Encore une fois, l'ambiguïté structurant l'horizon comme un espace de perceptions et d'aperceptions fabuleuses, relève aussi de l'articulation de l'ici et des lointains, de l'actuel, de l'advenu et de l'à-venir. En cela, elle a contribué à l'importance de Montague dans le paysage littéraire contemporain. Elle détermine en effet ce

regard singulier, « double » a-t-on dit²⁶⁷, de l'Irlando-américain qui, où qu'il se soit trouvé au monde, voyant au large aussi bien que par-delà tradition et contemporanéité, a permis à l'œuvre « d'être ambassadrice de l'Irlande moderne dans le monde qui l'attendait », ainsi que « du monde, et de l'Amérique en particulier, en Irlande²⁶⁸. »

Aux territoires culturalisés de la poésie montagusienne, où « tout le paysage [est] un manuscrit / que nous ne savions plus lire²⁶⁹ » (*RF*. 35), s'oppose, chez Jacques Dupin, une parole naturalisée. Les récits et les réminiscences légendaires que co-énoncent la toponymie et les objets sensibles en étayant la projection lyrique ont pour pendant, chez Dupin, une matérialité *ontique* du poème dont l'étude phénoménologique de la parole esthétique et de la perception a exposé les ressorts profonds : « Tu les désires, ces poissons vivants dans la mer. Tels, je te les donnerai, — ou rien. Vivants poissons dans la mer. » (*Em*. 185). Mais cette matérialité n'est pas une pure donnée déterminée, elle se présente avec ses horizons, ses indéterminations, ceux-là mêmes que combrent les visions montagusiennes. L'écriture du corps qui enjambe la transitivité charnelle voue ainsi Dupin à « l'émerveillement comme à la frontière d'un territoire excessif /// après l'incorporation de la marche à l'étendue » (*D*. 219). À la limite, comme si cette étendue, cette ouverture s'abîmait dans l'extériorité même du monde, Dupin y va d'une « écriture adéquate à sa visée seconde, à l'absence de point de mire » (*Éch*. 200). Sans point de fuite, quel est donc alors le paysage étrange et paradoxal ainsi donné par la matérialité du verbe ?

Par l'écart, l'épaisseur du « corps », et du corps écrit, la « théorie d'un corps » affrontées comme une « [c]rise de l'espace », le poète, « expatrié bouleversé transparent », est voué à la fascination du plus lointain, du plus absolu « point dehors exclu / ou dégagé de sa fuyante relation » (*D*. 290). Est-ce donc à dire, contre toutes les médiations de la « chair » éclairées jusqu'ici, que le paysage dupinien s'ouvre sur un espace désincarné, comme le laisse supposer l'absence des rapports, des perspectives, des visées ménagés par le corps esthétique ? On répondra par la négative en considérant ce qui, dans le sensible, se soutient d'une extériorité si radicale : « La structure du champ visuel [et perceptif], avec ses proches, ses lointains, son horizon, est indispensable pour qu'il y ait *transcendance*, le modèle de toute

transcendance.²⁷⁰ » Il y a donc une métaphysique, un au-delà de la matière et du sensible qui se pense à partir de l'horizon et des structures phénoménologiques de l'être. Bien plus, dans la mesure où ils doivent en découler comme d'un modèle « indispensable », nulle métaphysique, nul au-delà ne peut être authentique et se penser en faisant fi du sensible. Or, pour peu que les poèmes incarnés recèlent la trace de ce modèle en exprimant la structure d'horizon qui articule l'ici et le là-bas, l'intime et le lointain, ils doivent non moins conduire à relativiser le postulat de la fin de l'intériorité, que celui de la fin de cette extériorité limite, introduite par l'horizon du visible et des autres sens²⁷¹. Fidèles au dernier extrait de Dupin, nous proposons, pour en parler, d'évoquer, avec Sophie Nordmann, une transcendance définie comme un « *rapport d'incommensurabilité* » au sensible, qui se donne paradoxalement à saisir comme « une absence de mise en rapport possible.²⁷² »

La transcendance de Nordmann ne comporte nul être transcendant, nulle hypostase, elle n'est pas une substance, mais se définit comme une modalité de rapport négatif au monde. Elle se déploie donc depuis le sensible et le vivant²⁷³. Ceci étant posé, l'irréductibilité d'un tel de-hors peut aider à comprendre l'hétérogénéité limite de la parole poétique appréhendée par Dupin comme un être radicalement étrangers aux régimes de la conscience et du langage discursif, voire au corps disloqué par l'impossible énonciation²⁷⁴ d'une inhumanité brisante, communiquée « à la condition d'être mort » (*Éch.* 146). On s'en fera plus avant l'idée en remarquant que les choses aussi ont un horizon, visuel, sonore, tactile, qui les présente et les absente irréductiblement. L'épaisseur du corps esthésique instaure par son ouverture même la distance qui leur confère cette part d'irrévocable imperceptibilité qui est la condition de leur perception. Cette ouverture bivalente de la « chair » est le modèle exemplaire de l'écart du poème de l'incarnation, qui sous-tend deux expériences opposées et complémentaires des rapports entre le monde et le langage, relatives à l'amphibologie de sa structure d'horizon. D'une part, les mots désignent les corps, les convoquent ou les présentent en exprimant les nuances de leurs qualités sensibles et affectives ou en comblant leur lacune, d'autre part, ils se frottent et s'éliment à leur inépuisable indicibilité et à leur part d'imperceptibilité qui, de loin en loin, d'horizon en horizon, réfère ultimement au silence aveugle de l'horizon du monde, entrevu par Husserl comme un fond infigurable et indéterminé, une extériorité radicale sur laquelle se détermine toute présence²⁷⁵.

C'est d'une part vers l'extrême de ce de-hors excédant qu'est polarisée la parole dupinienne lorsqu'elle énonce par exemple le travail de sape qu'opère sur elle, « au plus près du soleil », le paysage : « la frontière d'un corps et d'un ciel // ailleurs ici presque sans l'écrire // nue à la limite presque du soleil // je suivrai ce fil à condition qu'il casse // qu'il éclaire le nom détruit » (D. 337). D'autre part, cette *désécriture*, accusée ici par la rupture des vers et des strophes spatialisés, dispersés, comme raréfiés par le plus lointain, se manifeste aussi dans l'appréhension poétique des objets esthétiques dans leur ensemble. « La ligne de rupture » (D. 205) se trouve alors en quelque sorte ramenée du large à la frontière du poème, faisant de l'espace référentiel le lieu de l'infigurable et du délitement du sens qui était celui de l'horizon du monde. Comme si le dehors sensible devenait l'infigurable somme des horizons du poème et, à ce titre, une instance néantisante et informante, ce fond de « déterminabilité indéterminée » qui est le support de l'absence et de la présence de la parole. Ce passage de l'horizon à la structure d'horizon de la forme coïncide d'ailleurs avec la rhétorique de la réification du langage que les images dupiniennes actualisent, non sans s'appuyer sur l'entrelacs charnel qui a permis d'envisager la physique de la parole. Dans son exploration du continent noir, inconnu et indicible du sensible, le devenir du poème « coïncide » ainsi avec celui du corps altéré, ontologiquement déporté par la matière qui en permet l'épreuve : « l'ébauche d'un texte impersonnel » va de pair avec « le commencement d'un corps éjecté de sa trajectoire » (D. 225). Au cœur de l'élaboration poétique, le verbe se dépersonnalise, car il s'énonce au seuil d'une transformation, d'une identification avec la matière qui fait miroiter l'accès à une extériorité radicale et inaccessible visée par l'écriture : « si près de sortir, d'être hors de soi, d'échapper à la morne distinction du dedans et du dehors, toujours abusivement remaçonée par les larves du dedans, si près de vomir et d'être vomis, [...] d'être désunis, *de changer de corps* » (D. 224-225). « Soleil substitué », titre de la section d'où sont tirés ces extraits, est bien à cet égard l'indice des enjeux charnels qui ont investi les « pensées-paysages » des contrées poétiques, jusqu'à inscrire aux lisières de leur espace, l'au-delà indicible de ce soleil second qui lui confère son irréductible étrangeté : l'horizon infigurable du poème.

Les enjeux ontologiques inhérents au rapport mondain du corps-conscient aux choses sont relayés par celui de la conscience incarnée aux mots. Comme le corps sonde la matérialité en

la désobjectivant, c'est-à-dire, exploite son horizon indéterminé en lui donnant forme et sens, celui qui « écri[t] bas » (*Ct.* 43) fait « monter le fond et ce que le fond retient et brasse, — et délivr[e] l'espace du travail nouveau » (*D.* 225). Du fait de l'exploration de ce rapport poétique au fond indéterminé, les mots s'absentent comme les choses et, comme elles, ils perdent toute identité figée à eux-mêmes. On comprend alors d'autant mieux en quoi cette expérience de la parole se paye au prix d'un dérèglement, d'une fissilité de la discursivité et de la conscience claire : étrangeté d'un non-sens et d'un Tout Ailleurs, comme on dit Tout Autre, lié d'ailleurs à l'altération ontologique du corps se frottant à l'altérité hostile du réel²⁷⁶. Dans cette foulée, on aperçoit également en quoi, par cette mise à mal de la faculté de raison et la difficulté d'être au sein d'une « chair » radicalement étrangère, la prise en charge des mots et du sensible revêt l'aspect d'une même épreuve inhumaine et déchirante. Cependant, cette *déficience* de la subjectivité, dépossédée de la langue dénotative de l'identité²⁷⁷ et de sa coïncidence rassurante à soi en s'ébréchant dans l'exploration poétique du lien organique à l'étendue, a pour corrélat l'*efficience* d'un verbe qui communique, par ses détonations, l'ébranlement d'une présence indistincte des pulsations de l'univers. Tout est comme si les mots et le corps se ressourçaient, se fertilisaient, se tonifiaient en se distordant, en se « déchir[ant] » dans le fond fécond qui les « ajour[e] » et les absente sous le mode d'une lacération vivifiante :

Entendre, ou sentir... ce qui gronde dans le sous-sol, sous la feuille déchirée, sous nos pas. Et voudrait s'élever, — s'écrire. Et attire l'écriture, lui injecte son intensité, son incohérence... Ce qui crie et bat dans le sous-sol. Un harcèlement d'oiseaux. Et soudain le flux de limaille qui nous traverse, comme si son avidité, sa stridence écartaient les fibres, distendaient la trame, ajouraient les corps.

Sentir, découvrir, ce qui est [...] et qui brûle en nous traversant, qui n'est souffert qu'en s'écrivant, et ne s'écrirait pas sans l'ouverture qu'un coup de folie fore dans l'opacité du réel. Sans l'orgasme et sans la blessure. (*D.* 224)

À travers le fin écartèlement du corps, et de la compacité que les blocs de prose empruntent à sa densité en communiquant le sol qui « gronde », vibre, — à faire grincer le crin des rauques syllabes, scarifiées d'ire et de « stridence » —, c'est le « dehors [...] entré par les mille entailles du corps » (*D.* 232) « et les interstices des lettres » (*D.* 229), la « Terre et [sa] nuit

empliss[ant] la bouche » (D. 232) que le *corpus* dupinien profère. Les consonances de dures consonnes (dont le paroxysme est « [c]e qui crie [...] dans le sous-sol ») sont traversées par la fluidité des [i], des [f] et des [s] pour rendre dans la texture de la langue la consistance d'une matière âpre, mais ductile, scissile, en raison de sa plasticité pulsationnelle. En parcourant ce « [g]isement à ciel ouvert » (D. 225), l'étendue des « brisants » (Gra.37) que le poète creuse et gravit en burinant, en gravant, en aggravant sa parole, Jean-Pierre Richard offre une piste pour comprendre (D. 225) ce que la « gravitation de signes insensés » du verbe opaque et minéral doit à l'abrupte présence des choses :

Paysage ambigu : car si l'abrupt est [...] le brut, [...] un [...] dévoilement [...] de l'être, [...] il signifie en même temps le hérissment de cette vérité [...], la verticalité hostile de son face à face, bref son caractère [...] inaccessible. Son offre est un refus, son refus est une offre.²⁷⁸

Le dérèglement des *sens* correspond ici encore à la structure d'êtres qui se voilent en se dévoilant, dont un pan les absente, leur conférant une nature énigmatique, nouée au fond d'opacité qui les enlève, les rend irrémédiablement lointaines. Or, au risque de nous répéter, c'est à ce retrait de l'étant que se rapporte l'écart nécessaire à sa perception par le corps et à sa (re)présentation par le verbe dans une nature charnelle échelonnée en profondeur. En cela, la « gravitation de signes insensés » exprimant le mystère des étants ne s'oppose pas radicalement à une prégnance de la discursivité et de l'*ipse*. Au contraire, ce qui résiste d'eux pour affirmer la « [p]arole déchiquetée » (Gra. 96), « la dislocation du livre / parmi l'arrachement des pierres » (Gra. 59), « [t]out ce qui roule entre les tempes, de sécheresse et de cailloux, [...] à travers un cirque de montagne qui amplifie son grondement » (Em. 154), donne la mesure d'un style et d'une syntaxe ciselés qui témoignent d'une certaine intégrité de la conscience discursive. Comme manière de percevoir, ils font entrevoir le rêve d'effusion du sujet s'annihilant par sa fusion dans la matière élémentaire comme une perspective insensée ouverte à l'horizon du paysage sémantique. C'est, nous en sonderons la quête en étudiant les « synthèses disjonctives » de l'échancrure, cet impossible que va tenter Dupin par l'ébrèchement réitéré du corps, de la conscience et des mots, goûtant dans l'atterrement et son échec à réduire l'intentionnalité discursive, à la paradoxale consécration d'un impouvoir. Car il va sur cette voie trouver le moyen d'atteindre l'impossible en le maintenant comme

impossible, ce qui, par la conformité qu'une telle épreuve présente avec celle de l'horizon d'autrui, vaudra pour sa relation à l'altérité radicale de l'autre et, précisément, de la femme qui fulgure, se livre et se délivre dans la violence d'une embrasure qui la donne en préservant la brèche de sa fuite, en vertu de la transcendance relationnelle qu'établit tout horizon.

Cela dit, l'apparent paradoxe des images de la ruine (l'éboulement) et de la réification des catégories « subjectives » du poème : le souffle, la parole, l'écrit, l'esprit, relève moins d'une aporie que de cette structure de l'être de la perception qui, tout à la fois, survole la matière et en fait partie par l'amphibologie de son corps. C'est cette « doublure » de la « chair » marquée, entre osmose et surplomb, par un certain strabisme, que reconduit le poème dupinien de l'incarnation par-delà le sens et le non-sens. Grâce à elle, il exprime « la duplicité [...] du noir », de l'opacité des choses où s'engonce la conscience par l'indivision du percevant et du perçu. En cela, entre discursivité et adiscursivité, le poème écrit bien « la ligne de crête » en même temps que « le fond de la mer » (*Éch.* 123), « écout[ant] la ligne de pente » (*Éca.* 47) ou « [l]a ligne de rupture » (*D.* 205) de son ouverture à une altérité mondaine consubstantielle et contiguë. C'est ce que figure l'un des derniers analogons de l'écriture qu'est, dans l'œuvre, le *Coudrier* bifide, dont l'expression, déterminée par les forces du sous-sol, objectivise le sujet de l'art poétique en sourcier, témoin et récepteur d'un souffle sauvage qui dépossède, absorbe la conscience créatrice incarnée en modelant la forme²⁷⁹. « [T]u tombes / tu rallies le souffle », stipule le poète dont la geste éclaire et s'atteste simultanément une défection de soi créatrice : « le poinçon de la nuit / grave les signes / à même le corps de la plaie /// [...] / [...] / [...] /// le grain de la nuit imprègne / et active le corps séparé / du corps /// la branche maîtresse plie / [...] / [...] /// je ne tente si j'écris / que le vice de forme /// qui délace un revers halluciné » (*Cou.* 87-89).

Anamorphoses d'un « revers halluciné », vers et strophes sont des perceptions, des sensations linguistiques qui modulent les « pensées-paysages » et les pulsations du plus lointain sur l'avère de l'espace poétique où s'accroît l'errance, s'intensifie l'écart qui mesure la sortie, la naturalisation de l'être et d'un verbe charnels : « La fugue [...] le souffle enchâssent la lettre [...] /// écrire étant [...] dans ce tourbillon de l'approche de l'aube,

l'ultime façon d'entrer dans le désastre ouvert et d'en resurgir intact — sans visage et sans nom /// [...] la montagne amplifiant la divagation... » (*Éch.* 172). Cette dispersion ontologique et cette dissémination verbale est sans conteste ce qui distingue l'épreuve dupinienne du dehors et de la parole esthétiques de celle de Montague qui, depuis *Forms of Exile* (*Formes d'exil*), a cherché à conjurer le déracinement dans une quête inassouvie des sources et par la valorisation de symboles collectifs qu'illustre, notamment, la fascination pour les puits. Dans cette foulée, le poète tente une réappropriation lyrique des terres ancestrales et une abolition de l'« exil » engendré par les valeurs modernes destructrices qui dénaturent et annihilent la mémoire et les traditions liées au paysage. L'intimité lointaine et sauvage caractéristique de la « pensée-paysage » met donc en relief un processus de (re)familiarisation avec le territoire étranger par la reconnaissance de sèmes culturels liés aux foyers, aux anciens ordres sociaux et aux systèmes de croyances. Même s'ils font miroiter des scènes et des mythes ambivalents, l'exploration poétique de l'horizon des étants et des lointains confère chez lui un surcroît de présence aux paysages. Contre le mouvement de dispersion et le processus de naturalisation de la conscience ou du verbe, l'horizon est le catalyseur d'une réparation humanisante du territoire. Il se resserre en réverbérant les échos du passé historique ; son étrangeté est convertie en un cosmos rassurant où s'enracinent les figures et le récit mythique du clan.

Chez Dupin, le retour au *cogito* charnel (onirique ou perceptif) des « pensées-paysages » est lié à un mouvement inverse par lequel il renoue avec l'altérité de la matière et de la conscience, la nature brute des choses et leur absence, entamées par une parole où la raison se perd²⁸⁰. Il est fondé sur une critique de l'humanisme et des idéologies destructrices des deux Guerres sur les ruines et les débris desquelles commence son écriture. Un passage permet de confronter à cet égard les mouvements antinomiques, — que subsume la « chair » —, sous-jacents à l'appréhension du *logos* perceptif chez les deux poètes. Où « Between » (« Entre ») de Montague rapportait la composition synthétique du paysage au foyer secret du poète frissonnant devant la fureur « païenne » des teintes tranchant l'abîme obscur, l'*Écart* dupinien traverse le lyrisme anthropocentrique d'un paysage eurhythmique pour communiquer l'épreuve d'une dissémination de la subjectivité et du poème « volatile » dans un horizon dysphorique constitué de configurations détonantes et décomposantes²⁸¹. Le sujet et le verbe

épousent l'éclatement perceptif et les « flux » et tensions de forces élémentaires et telluriques écartelantes, dispersées dans un dehors qu'elles fragmentent²⁸². Au langage implicite, cultivé par les résonances intérieures, de l'étendue, s'affirme en contrepartie une étrangeté radicale de l'« intériorité » poétique, entée aussi sur l'indivision des pulsions et des pulsations. Chez Dupin cependant, celle-ci induit une chosification de la parole fréquemment exprimée par les tropes :

Bascule dans le jour un poème abstrait mais configuratif : lignes, points, intervalles, vitesse, espace... [...] liés encore à tel gisement terrestre et passionnel, tendus par des énergies compulsives, hasardeuses. [...] Il ne trahit jusqu'à la fin du jour que les poussées et les flux qui traversent les corps, les recouvrent, les dénudent.

Le poème, à son corps défendant, demeure la seule réalité que je puisse étreindre — et le monde, dans ses yeux, [...] avec ses reins. Plus vive son approche, [...] plus atroce le saccage, et terrifiant l'amas de ruine [...] qu'il laisse en se volatilissant. Lui [...] la seule interrogation latente, létale, comme le jet d'un caillou noir dans la membrure du souffle. (*Eca*. 49)

En affirmant la transitivité perceptive de la *poiesis*, la deuxième strophe permet — dans l'expression d'un déchirement lié au clignotement de l'immanence²⁸³ — de saisir le monde esthésique comme l'horizon du poème, au même titre qu'il s'est révélé celui de l'espace onirique chez Montague. Réciproquement, un poème comme « Petrel » (« Pétreil ») a montré que les configurations du *logos* perceptif, en agençant les mêmes éléments constructifs (ici les « lignes, points, intervalles, vitesse, espace ») que ceux de la plastique poétique, désignent le poème de l'incarnation comme horizon expressif de la nature²⁸⁴. Ainsi, bien qu'elles se rapportent l'une à l'autre, s'incluent au point de pouvoir se voiler et se dévoiler alternativement, de se répercuter par résonance, force est d'affirmer que la mondification de l'esprit et la sémiotisation (ou spiritualisation) des matières esthésiques sont prévalentes selon la perspective avec laquelle les poètes envisagent les « synthèses disjonctives » des « pensées-paysages » et la nature du corps informant la « chair » du poème.

Nous pouvons maintenant, autour des expériences que ces dernières permettent, tracer, par-delà la frontière du poème, les grandes lignes d'une distinction et d'une analogie générale

entre les paysages poétiques de Dupin et de Montague. Le premier met l'accent sur leur nature sauvage et mondaine et le second, sur leur dimension humaine ou subjective. Illustrant cette seconde option, « Message » a ainsi renoué avec une nature mythifiée par un corps identifié aux êtres naturels qui la personnifiait. Or, en désignant comme *résonance charnelle* le procès sous-jacent de désubjectivation du corps et du poème impliqué par la polysémie des tropes et l'allégeance de la parole à la nature, nous avons au même moment rapporté la singularité des perceptions montagusiennes du dehors à la complexité générale des rapports inhérents à la « chair monde », saisie comme l'horizon commun des poétiques incarnées. Bien sûr, l'universalité de l'expérience esthétique a pour conséquence de tempérer les idiosyncrasies des univers poétiques incarnés qui s'ancrent dans l'épreuve partagée du sensible et mettent à jour les structures de la subjectivité au monde. Dans cette logique, la promotion du paysage apparaît comme ce qui peut sans conteste favoriser la réconciliation de la poésie avec le lectorat.

Après quelques décennies fortement marquées par les abstractions structuralistes, les conceptions matérialistes du langage et des productions formalistes à tout le moins fondées sur le postulat de l'autoréférentialité de l'œuvre et qui témoignèrent d'une méconnaissance du réalisme lyrique prôné par Reverdy²⁸⁵, la promotion de la « chair » a inscrit le poème comme un organisme transitif, se détachant et ouvrant ses perspectives singulières sur un univers signifiant, affectif et partagé. Illustrant cette médiation que des univers poétiques de première importance actualisent aujourd'hui, l'analyse phénoménologique de la perception a montré que le paysage comme champ de monde subjectif était aussi la modalité de rencontre entre le soi et l'autre et que, pour être commun, ce monde n'était pas moins unique à chacun, ménageant une articulation entre le sens intime des phénomènes et des sensations et l'étendue collective où ils s'enracinent. C'est en vertu de cette dimension personnelle de l'épreuve esthétique que les images des poètes de l'incarnation ont, dans leur ouverture à une expérience commune, une singularité qu'il importe de découvrir pour mieux connaître les possibilités de ce monde. Dans cette optique, les derniers vers du poème « Le règne du minéral », ne peuvent être confondus avec les figures anthropomorphisant le paysage relevées dans la poésie de John Montague : « dans ce pays la foudre fait germer la pierre. // [...] / Des tours ruinées se dressent / Comme autant de torches mentales actives / [...] / [...] // [...] /

[...] // Le feu jamais ne guérira de nous, / Le feu qui parle notre langue » (*Gra.* 28). La parole des éléments n'est pas ici de celle qui rend l'extériorité familière au sujet poétique : elle ne réduit pas l'étrangeté de l'extériorité ni n'énonce les paroles réconfortantes préservant un état connu de l'être. Elle éclaire l'altérité foncière de toute parole poétique au monde au même titre qu'il y a une altérité naturelle du percept et de l'esprit intentionnel. Il suffirait de relever encore quelques associations dupiniennes du feu et du silence pour se convaincre que le procès d'identification entre la *poiesis* et la *phusis*, l'esprit et de la nature, ébrèche l'individualité à défaut de générer ses échos externes. L'extrait suivant montre bien ce que le poème doit aux forces énonciatrices et adiscursives d'un dehors vivifiant et déchirant : « Le silence qui reflue dans la parole donne à son agonie des armes et comme une fraîcheur désespérée. Le moindre mot se charge de violence, même celui que sa violence native écartait de nous. Distincte du mouvement des lèvres grises, la parole silencieusement irradie... » (*Em.* 166) Il éclaire chez Dupin un ensauvagement vécu et affirmé comme tel. La vitalité et la « fraîcheur » « désespérée » de la création poétique, le tonus de la parole s'y acquièrent par l'intermédiaire d'une perte, d'une dépossession ontologique. C'est à l'écoute d'une « injonction silencieuse [qui] affleure le mot quotidien » (*Em.* 151), sous-tend la vocifération, que le poète forge son verbe à même le brasier des éléments. Ainsi dire avec lui que le « feu [...] parle notre langue », c'est pointer dans l'expérience de la parole vers un autre de la parole qu'est le *logos* du phénomène et tout à la fois l'objet et le sujet de l'expression dupinienne. Comme le point de fuite de l'horizon et de l'horizon du monde, ces indéterminés imperceptibles qui organisent tout le perceptible, le dehors est chez Dupin le lieu d'où se génère et où s'abîme toute parole. Le lyrisme de Dupin est en cela un lyrisme sauvage qui perpétue la nature : il enjambe dans la « chair » des mots une matérialité sémiotique et é-mouvante impersonnelle²⁸⁶ dont l'être s'inscrit par-delà discursivité et adiscursivité, abstraction et concrétude. Un poème peut bien, dans cette mesure, relever du « Règne du minéral ».

En mettant l'accent par ses images sur la réification de la parole ou de la [*m*]atière du souffle²⁸⁷ poétique, le poète prend acte de leur dimension corporelle, mais il illustre plus encore qu'ils réfèrent à la visée et au *prélèvement* d'un sens mondain et brut, livré dans l'ouverture abrupte de la conscience au monde. L'âpreté de leurs accents, de leurs coupes et

des figures détonantes ne repose pas sur la fantaisie d'un styliste omnipotent et autonome. Elle se présente comme une résistance d'objets et de forces indissociables d'une intentionnalité, et a valeur de perception ou d'hallucination avec la dépossession que celles-ci peuvent impliquer. On peut donc leur appliquer ce que Merleau-Ponty dit du sujet incarné dans une description de l'écologie charnelle : « Je suis une partie de la Nature et fonctionne comme n'importe quel événement de la Nature : je suis, par mon corps, partie de la Nature, et les parties de la nature admettent entre elles des relations de mêmes types que celles de mon corps avec la nature²⁸⁸ ». Preuve en est que la conscience poétique est vouée à la révélation analogue de sa consubstantialité avec l'extériorité dans le régime de l'œuvre.

« Partie[s] de la Nature », les poèmes de Montague le sont aussi, qui déploient leurs rêveries comme la virtualité du territoire. S'ils confèrent une *humanité* à des espaces dépersonnalisés par la violence, l'industrialisation, l'exil ou le passage du temps, leur ancrage dans le dehors esthétique refuse qu'on les réduise à de simples projections idéalistes ou nuées subjectives plaquées sur un monde sur lequel elles n'auraient prise. En tant que « pensées-paysages », perceptions s'espçant comme l'envers de l'extériorité, ils doivent être compris comme un organisme langagier, une « chair » par l'intercession de laquelle le « sensible même v[ient] à soi²⁸⁹ ». Le poème « Forge » illustre cette réversibilité. Dans l'atelier du forgeron, le poète se souvient : « les soufflets chantaient dans la haute cheminée / éveillant le métal dormant, pour qu'il bondisse / sur l'enclume. Tandis qu'il était lentement // frappé en une courbe conforme / les murs répétaient l'accent / du verbe *forger*²⁹⁰ » (Cl. 38). À interpréter la réverbération linguistique des sons de la forge comme une figure de la déhiscence du poème et du lien charnel liant ses perceptions au monde, l'art poétique se donne à entendre comme un pli de la nature esthétique et l'expression *du* sensible lui-même. Ainsi, le feu aussi (comme image d'activités traditionnelles, du pays ancestral et de ses pulsations telluriques) consume chez Montague les frontières de l'intériorité poétique en *parlant* la langue esthétique du poète. Ou peut-être est-il plus juste de dire que c'est le poète ici qui parle la langue du feu, en découvrant les potentialités poétiques du territoire qu'il arpente, ce que nous avons évoqué à travers la tradition de « la poésie des lieux » et que corrobore la fréquente immersion du poète par l'étendue des deux Irlandes. Dans cette perspective et compte tenu de la réversibilité de la « chair » applicable à l'ouverture du

poème au sensible, la poétisation montagusienne du territoire éclaire une subjectivité du dehors, mais d'une autre façon et avec d'autres implications que l'inhumanité plus tranchée et tranchante de la parole dupinienne.

1.7 Conclusion

Au terme de cette première présentation générale des enjeux de la poésie de l'incarnation, nous avons dégagé les structures profondes qui accompagnent la réhabilitation du monde et de la fonction référentielle dans l'espace du poème contemporain. Plus encore, l'examen poétique des structures de l'être au monde et de la dimension charnelle de la parole nous a conduits à reconnaître que les formes esthétiques des poètes sont le prolongement d'une nature qui est de prime abord esthétique. Comme l'exprime Dupin de manière éloquente, partis de l'indivision pathique du corps et de la matière du monde exprimée à travers la sensation, l'émotion ou le désir, nous avons démontré qu'il y a une indivision de la « chair » du poème et de l'extériorité : « cœur littéral // boue solaire // de l'écriture du corps // entaillé, fuse / le dehors / l'énergie dispersante du dehors / à la trace volatile // le réel étant le désir même » (D. 286). Nous avons aussi tracé quelques pistes sur lesquelles mener l'étude de cette continuité de la *phusis* et de la *poiesis* en rendant compte des singularités de l'expérience poétique de la nature. Selon la double interprétation qu'on peut faire de cette dernière expression, il a été démontré que l'espace intérieur, celui du poème et celui de l'étendue se déployaient, au même titre, comme des « pensées-paysages » réalisant l'adéquation du sens et du sensible, du subjectal et de l'objectal, autour de l'entrelacs du percevant et du perçu. Le continuum ainsi attesté nous a semblé reposer sur une logique sérielle du sens et des sens et, donc, sur une « synthèse disjonctive » éclairant un monde poétique de transferts et de tensions pouvant être approché par une ontologie de la résonance. La spatialisation de la conscience relevée à travers l'écriture sériée et musiquée des pulsations et des configurations du *cogito* perceptif ont mis en valeur une intimité lointaine, excentrée, enracinée dans la matérialité du monde et du langage de part et d'autre de la frontière du poème. Les poèmes se sont ainsi donnés à interpréter comme l'expression d'une culture sauvage et d'une nature

sémiotique, voire faite de paysages sémantiques, contenant en son sein les prémisses du langage.

La subjectivité classique, réflexive, fondée sur l'identité et l'« état de suffisance ontologique à soi »²⁹¹ s'est trouvée, par conséquent, profondément altérée au fil des analyses. Le régime de la conscience dont relève le sentiment intime de soi est apparu indissociable de l'épreuve sensible du dehors. Ainsi, l'intentionnalité de la conscience esthétique et poétique a impliqué plusieurs formes de latence inhérentes à son ouverture. Le fait qu'elle soit conscience de quelque chose éclaire comme son destin inéluctable l'impossibilité de se survoler et de s'éprouver autrement qu'à travers sa consubstantialité aux choses et aux mots. Son altération repose par suite sur la structure d'horizon des paysages et du poème qui, vers l'intérieur et l'extérieur indistinctement, convergent vers le tout autre d'un fond indéterminé. Comme réserve de sens inépuisable, ce fond révèle, à travers l'exploration poétique, le mystère et la nature protéique de la subjectivité. L'altération ou la transformation de la conscience poétique est ainsi liée à son altérité dévoilée par ses visions et ses perceptions. Pour reprendre les mots de Sophie Nordmann, elle peut donc être caractérisée par son « *insuffisance ontologique à soi* » qui l'ébrèche, la donne comme « créé[e] »²⁹², incapable de rendre compte de tout ce qu'elle est à partir d'elle-même. Cette incapacité est le propre des champs subjectal et objectal, toujours donnés l'un par l'autre dans la phénoménalité des images poétiques. On constate à cet égard que cette dimension créatrice esthétique assimile l'expérience poétique contemporaine à une *phusis* autocréatrice et rend le poème « créé ». La continuité charnelle du poème et du milieu naturel articulée sur la profondeur psychosomatique du corps médian va dans le sens de ce rapprochement. À éluder cette transitivity, la critique structuraliste est en très grande partie demeurée impuissante à rendre compte de trois phénomènes au cœur de l'écologie du langage et des formes esthétiques. D'abord, c'est cette transitivity qui informe le poème comme un univers, avec sa « significabilité », ses renvois lexicaux et son sens musiqué, dont la structure est celle d'une « pensée-paysage », entée sur l'espace et sur la matérialité signifiante du langage. Elle est aussi garante des idiosyncrasies perceptives qui convient le lecteur, à travers le monde de tel ou tel poème, à une manière insolite de voir, inouïe d'entendre et insoupçonnée de toucher celui dont le partage leur échoie. Ceci conduit à la deuxième grande conséquence de la nature

charnelle du poème, qui le rend apte à transmettre ou à dire quelque chose sur le monde. En plus d'en faire un objet parmi les autres (comme elle fait de toute pensée un être terrestre, sauvage), la transitivity du corps empêche de concevoir la parole poétique (et le langage) comme un être abstrait ou irrationnel plaqué sur la matérialité et les formes sensibles. Elle assure sa participation à la nature. Dans cette mesure, c'est là le troisième phénomène qu'il permet d'explicitier, le fondement charnel du langage est nécessaire pour comprendre comment le monde référentiel peut s'avérer le berceau de la parole. Nous avons montré à cet égard que la structure d'horizon de l'extériorité, échelonnant en profondeur une alternance de présences et de latences selon les perspectives²⁹³ ménagées par le corps, donnait prise aux créations de l'imaginaire, aux projections de l'inconscient, à une *expression* pulsionnelle indistinguishable des pulsations. Une telle prégnance a par ailleurs été éclaircie par la mise en valeur d'une parenté de structure qui ordonnance le rêve autour d'un point aveugle, un ombilic indéterminé, la pulsion autour d'un objet perdu, le souvenir autour du « moment d'oubli qui fonde la mémoire » (Cv. 30)²⁹⁴.

De quelque manière qu'on l'envisage, la connivence entre le sujet et l'objet, le sens et le sensible, la conscience poétique et le monde, le poème et l'étendue, met en cause, sans l'annihiler, le sentiment le plus intime de soi et tous les termes constitutifs des logiques binaires qui ont longtemps rendu compte de ces divers rapports. En fait, c'est le principe aristotélicien de l'identité (qui veut qu'un être A soit égal à A, et ne soit égal à B) qui se trouve radicalement contesté par l'épreuve poétique de l'incarnation²⁹⁵ où s'observent avant tout des « synthèses disjonctives ». L'ouverture à l'étrangeté qui la constitue, et constitue la singularité du poème, convie en conséquence l'ipséité poétique à l'assomption d'une division ontologique actualisée par des figures de la mort et de l'errance. Les premières sont prévalentes chez Dupin tandis que les secondes traversent l'œuvre de Montague. Mais il arrive toutefois que l'une et l'autre se joignent pour communiquer l'état de non-forclusion qu'atteste la « pensée-paysage ». Ainsi, dans « First Landscape, first death » (« Premier paysage, première mort »), la présence interne (onirique) puis externe de l'étendue est liée à un exil et à une mort pouvant être tous deux interprétés dans le sens d'un déplacement ontologique. En un premier temps, le poète en évoque la dimension proprement intérieure du paysage : « Si profond ce paysage / en moi ; j'essaie de le laisser derrière, / mais il revient

encore et encore, / brûlant d'une lueur secrète. // [...] / [...] / un courlis se lamente sur nos têtes, / et encore je redeviens cet enfant déporté, errant par ces chemins ». La profondeur imaginaire en a enrichi insensiblement les contours : « autour de ces mêmes rudes collines / (mais avec leur luxuriance secrète) » (DS. 61). Puis, il transite dans un paysage extérieur.

Alors, pour moi-même, je ne chercherais
 nulle autre dernière demeure, que
 ce repaire caché d'une campagne reculée,
 [...]
 [...] En rêve
 je bondis sur les pierres traverse le ruisseau,
 enjambe les routes et les sentiers. Et même
 marchant le pied léger entre
 des villes où je suis connu
 je suis arrêté soudainement à
 la vue d'une distante colline
 ou d'une rivière crépusculaire pour voir
 sur un tertre spectral mon symbole
 pérenne, une vieille pierre levée. » (DS. 63)²⁹⁶

Comme on le constate, le déplacement ontologique est éprouvé sur les deux *versants* de l'étendue. D'une part, il est temporel, ce qu'indiquent la symbolisation du sujet et de l'ère mythique par la « pierre levée » (figure pivot entre le poète et les morts, le présent et le passé, l'actuel et la mémoire) et la réminiscence de l'enfance. D'autre part, il est spatial, ce que révèlent la déportation de l'enfant étranger (référant à l'exil de l'expatrié et au parcours dans l'étendue onirique), et la résonance du moi profond éveillée, comme dans « Between » (« Entre »), à même une signification discrète, secrète de l'horizon. La relation pathique et la structure d'horizon opèrent donc dans le poème, comme dans le sensible, en ouvrant les frontières d'une subjectivité énonciatrice vouée à l'extériorité spatio-temporelle et consubstantielle au dehors.

Chez Dupin, l'espace de l'anamnèse n'est pas moins le lieu d'une altérité de la subjectivité que le poème traduit par les figures de l'altération que sont la mort et l'entame de l'ouverture aux horizons spatio-temporels : « imminence du désastre / le chant du coucou

revient / ne me quitte plus // je sais que la mort / dont il est la voix perdue / n'est pas un chemin barré // mais une incision du temps / une sente ouverte // au rire inconnu » (*Cou.* 43-44). La « pensée-paysage » qui s'élabore ici est rythmée par la scansion des [y] et des [u] du « coucou » qui, « voix » et « rire » de la « mort », répercute l'ajour d'un dehors spatial et temporel altérant, dont les consonnes rendent le pouvoir corrosif, corrupteur et créateur. Ce « rire » incisant le « temps » et l'embrasement de la « sente » retient l'attention en ce qu'il participe ultimement d'une étendue sonore. La prosodie, la thématique, les images convergent vers la reconnaissance et l'écoute d'un horizon auditif. Cela ne devrait pas nous surprendre outre mesure. Le travail musical du poète, dont Collot mentionne qu'il consiste à recréer les vocalises et sonorités présémantiques entendues et produites lors de la prime enfance, est hautement déterminé par l'écoute, dont la primauté parmi les régimes sensoriels peut être défendue en mettant de l'avant la dimension sonore de la parole et du matériau poétique. Aussi, ce n'est pas sans raison si, à l'intérieur de ce chapitre nourri par l'approche phénoménologique, nous avons cru bon mettre d'emblée l'accent sur la ramification multisensorielle de l'expérience esthétique en parlant de perceptions au lieu des communes *visions* poétiques. Ce faisant, nous avons été fidèles à la complexité et à la véritable profondeur de l'extériorité des poètes de l'incarnation à l'égard d'un monde qui, pour Merleau-Ponty, se résume souvent de manière réductrice (même si cela peut répondre d'une volonté de simplification didactique) à « *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à [...] voir²⁹⁷ ». Or, telle profondeur sensorielle ne se résume pas seulement en une juxtaposition des horizons perceptifs, ni même à la complémentarité par laquelle ils ouvrent le vivant à la diversité sensible des étants et du monde commun. L'écoute dont procède en grande partie la genèse de la parole poétique a déjà permis de démontrer, par exemple, son pouvoir de transmuter les fines perceptions des pulsations naturelles, comme les frémissements telluriques, l'infime détonation d'odeurs ou encore le cliquetis d'armes anciennes résonnant dans le sous-sol d'une plaine²⁹⁸. Les perceptions poétiques subsumées dans l'écoute de la langue s'échelonnent donc elles-mêmes en profondeur et ont leurs propres spatialités. Par leur propension à se désigner, à faire signe l'une vers l'autre au sein de l'environnement ou dans le procès de l'écriture, elles éclairent une sémiose (signification contextuelle) du sensible qui se traduit dans le poème par des paysages sémantiques aux

*références*²⁹⁹ esthétiques et/ou conceptuelles (historique, religieuse, linguistique, ontologique, etc.).

Ayant survolé les rapports généraux entre la poésie et la vie esthétique, nous avons exposé les enjeux qui sous-tendent l'entrelacs des images de naturalisation de l'esprit, de l'écrit, du verbe, du souffle et du corps en osmose dans un environnement, avec celles qui donnent à apprécier l'érotisation, la sémiotisation et la spiritualisation du dehors et de la Nature. Cependant, la profondeur et la complexité des agencements perceptifs dans les poèmes nécessitent un examen plus précis et plus pratique du lien entre les idées poétiques et la sensorialité. C'est donc la traversée des grands axes structurants des poétiques perceptives des poètes qu'il faut envisager dès à présent en poursuivant la présentation de leurs rhétoriques. Sur ce chemin, il faut s'attendre à donner dans cet examen une place prépondérante, puisque déterminante, à l'audition, car la promotion de la « chair » va de pair avec celle de la parole opérante et de l'écoute qu'elle suppose au sein du régime de l'écriture poétique.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

CHAPITRE 2

LES IDÉES POÉTIQUES ET LA SENSORIALITÉ

2.1 Introduction

Dans la mesure où les poésies de Dupin et de Montague sont informées par des rapports construits par le corps percevant, les procédés formels qui définissent leur littéarité ne renseignent pas sur une conscience classique de type solipsiste, étrangère au monde, immatérielle, invisible et intérieure. Au contraire, si leurs poèmes ont jusqu'ici pu rendre la présence plénière du monde et du sujet au monde dans une parole, il faut qu'ils participent de l'incarnation au sein de laquelle elle s'offre, qu'ils soient plus qu'une représentation et que des expressions comme *corps de la langue* ou *corps textuel* soient davantage que de simples métaphores et recouvrent une réalité charnelle et sensible. De fait, et ceci résume un aspect fondamental de toute parole incarnée, leurs poèmes donnent à apprécier la prévalence d'une « matière poétique » qui pense et perçoit par sons et par images, selon une gestualité expressive, sur les modes de signification propres au langage normatif et, notamment, le principe de la dénotation, qui tend à voiler l'incarnation de la conscience et des idées dans l'opacité du corps et de la lettre. C'est, tout au contraire, en troublant la transparence de l'énoncé dénotatif que les figures des poètes génèrent, dans la matière de la langue, le prodige d'idées indissociables d'un apparaître qui s'étaye sur tous les sens. Selon la révélation proustienne de l'idéalité sensible, le style n'est pas chez eux une technique ou un appareil convoqué en vue d'obtenir certains effets ou de transmettre un message premier, c'est une vision, une manière de sentir et de percevoir le monde qui le convoque³⁰⁰. Comme production esthétique, l'opacification de la matérialité verbale exacerbée par le style enjambe et déborde la textualité au sens strict. Elle inscrit le poème contemporain dans ce que Greimas a appelé « l'univers sémiotique ». Dépassant l'opposition de la nature et de la culture, celui-ci se

présente comme l'articulation d'« ensembles signifiants ou langages, qui se juxtaposent ou se superposent les uns aux autres » (article : « Langage »), et qui appartiennent, soit aux « langues naturelles, seules capables d'explicitier les catégories sémantiques abstraites, [soit aux] organisations sémiotiques reconnues à l'intérieur du monde naturel[, qui] sont déterminées par le caractère implicite de ces catégories.³⁰¹ » (article : « Monde naturel »). Tenant compte de ce décroisement du monde et du langage, ce sont ces dimensions matérielle (signifiante), sensorielle et naturelle des idées poétiques hautement figuratives que les œuvres de Dupin et de Montague invitent à examiner afin de rendre compte d'une stylistique de l'incarnation.

Les mondes créés dans l'espace des idées poétiques seront donc étudiés eux aussi comme des êtres habités d'un toucher, d'une vision, etc., tant à partir des tropes que de la prosodie, étant entendu que cette dernière ne constitue pas qu'un paysage sonore, mais qu'elle est, comme tel, le substrat de tous les paysages poétiques. À plus forte raison, les divers régimes sensoriels s'y présentent en séries, dans des « synthèses disjonctives » fidèles à la transversalité des sens, entrelacés qu'ils sont par les figures et la trame de rapports musicaux. Dans le même ordre d'idées, le travail fondamental d'audition qui informe la parole poétique sous-tend une prosodie qui, loin d'être hétérogène aux modes de présentification visuelle, olfactive, etc., est propice à recréer une rythmique de l'apparaître ou une *tonalité* du contact par exemple, voire à explorer la richesse esthétique et les ressorts verbaux d'une « [n]uit de la couleur³⁰² » (*Gré.* 269). Aussi, parce que la poésie de l'incarnation a réhabilité, contre l'abstraction conceptuelle, la dimension physique de la parole, en créant des rythmes et des accentuations fidèles à l'oralité³⁰³ ou en faisant du souffle un motif privilégier³⁰⁴, la reconstitution prosodique de l'extériorité sensible doit-elle mobiliser notre attention autant que l'étude des tropes où se nouent les champs de la sensorialité.

C'est ici que l'approche phénoménologique globalement préconisée pour rendre compte de l'esthésie poétique, gagnera à bénéficier de l'appui de l'acroamatique qui, depuis l'enseignement oral, reçu par l'oreille, du maître pythagoricien voilé à ses auditeurs, désigne par son étymologie (« entendre ») tout ce qui concerne l'écoute. Dans le champ littéraire, elle

s'intéresse aujourd'hui aux enjeux manifestes et cruciaux de l'audition dans l'expérience de la parole esthétique incarnée. Elle interroge donc divers types de trajectoires entre cette parole et ses dehors, qu'ils soient oniriques, « réalistes », en amont ou en aval de son énonciation, et telles qu'elles se donnent à entendre et à décrire autour de faisceaux sonores et prosodiques. Certes, la prosodie musiquée et accentuée de la parole poétique de Dupin et de Montague se révèle hautement tributaire d'une attention auditive, réverbérée par tout le corps tressaillant, aux sonorités, aux musiques, aux vibrations et aux rythmes les plus subtils (telluriques ou silencieux) et les plus perçants (chansons, voix, cris) du monde et de la terre. Mais la convocation de l'acroamatique est également justifiée par deux raisons complémentaires. L'une tient à la fonction primordiale de l'expérience sonore du monde et de la parole dans l'expérience d'une « sortie » ou de la reconnaissance d'une nature « externe » de la subjectivité dans leurs œuvres. L'autre, qui lui est liée, vient de ce que l'ouïe, plus que tout autre sens et par l'ampleur de sa portée, se caractérise par son ouverture irréductible à l'extériorité. L'oreille « ne connaît ni paupières, ni cloisons, ni tentures, ni murailles. Indélimitable, nul ne peut s'en protéger. Il n'y a pas de point de vue sonore. [...] Il n'y a pas de sujet ni d'objet de l'audition.³⁰⁵ » Ainsi l'oreille dépasse-t-elle radicalement ou de manière plus patente un dualisme dont Merleau-Ponty s'est attaché à dénoncer le leurre dans le champ du visible, sans pour autant en éradiquer le trompe-l'œil³⁰⁶. Celui-ci put ainsi conduire à ce que Descola a décrit comme le « Grand partage » qui mena à « L'autonomie de la *phusis* » :

Le privilège accordé à la vue au détriment des autres facultés sensibles aboutit à une autonomisation de l'étendue que la physique cartésienne saura exploiter [...]. Désormais, muette, inodore et impalpable, la nature s'est vidée de toute vie. [...] seul demeure l'automate ventriloque dont l'homme peut se rendre comme « maître et possesseur »³⁰⁷,

Si la poésie de l'incarnation a mis en cause ce partage dans tous les champs de la sensorialité, il n'en demeure pas moins que l'ouïe contemporaine réalise, par la médiation de la matière musicale du verbe, une union plus vertigineuse entre les chuchotements de l'intériorité la plus discrète et les lointains les plus inaccessibles aux autres sens. Deux concepts acroamatiques seront particulièrement efficaces pour rendre compte de cette alliance : l'acousmate et la

résonance. Référant aux sons dont on ne perçoit pas la source, l'acousmate s'avère un outil indispensable pour expliciter la parenté entre des phénomènes acoustiques multiples récurrents dans les poèmes, qui vont des sons « cachés » émis depuis l'horizon interne des choses, aux sonorités perçues au sein d'autres sonorités ou percepts, en passant par l'extériorité retentissante déployée depuis l'écoute du corps ou des rumeurs intérieures. Tous laissent libres d'apprécier selon sa complexité et sa diversité la profondeur d'une intimité lointaine se manifestant à travers les échos oniriques du cœur battant du monde comme par les paysages du dedans. « Pourtant une plainte résonne³⁰⁸ », dit Montague, dans l'« Épilogue » (« Epilogue ») du *Champ rude* (*The Rough Field*) où, près de Cavan, il constate la disparition du mode de vie rustique qui abrutissait l'homme par ses corvées quotidiennes. S'ensuit une énumération d'objets et de percepts associés aux tâches rituelles révolues, dont l'expiration spectrale, acousmatique, se fait entendre indistinctement au creux de l'étendue du territoire modernisée et par « les mornes landes du rêve », où s'actualise le songe « perdu de l'homme chez lui / dans son décor rural ». Cette complainte d'objets et de percepts divers (notamment, « [I]a [...] / lampe voletante [...] / la mousse sifflante, et la chaleur sentant le foin³⁰⁹ », *RF*. 82-83) traduite par le poème, fait par ailleurs surgir deux autres voies d'accès à la subjectivité du dehors révélées par l'univers sonore : la modalité affective du rapport au monde (désignée en l'occurrence par les émois du deuil), et la résonance qui, liant la subjectivité intime à la terre au sein des réverbérations poétiques, « se laisse mesurer à l'abolition des limites qu'elle opère³¹⁰ ».

Nous appréhendons avec la résonance une dimension centrale de deux poétiques considérablement sensibles aux rythmes, pulsations, murmures, cris, musiques et autres bruits du sous-sol et du paysage. Il s'agira par la fine écoute acroamatique de leurs orbes sonores dans le poème, de dégager ce qu'ils doivent au travail expressif, désirant et charnel du poète sur la *hylè* présymbolique du langage, constituée de son rythme et de sa dimension signifiante, pour moduler le chant du territoire ou une « Musique du chaos³¹¹ » qui s'inscrit par-delà nature et culture. Ainsi l'étude des *idées* poétiques permettra de valider l'hypothèse générale selon laquelle tout trope à un point d'ancrage ou un modèle dans l'extériorité sensible à laquelle il renvoie.

2.2 Figures du sensible

La sensibilité du coudrier, de l'efficace duquel peuvent se réclamer les formes charnelles de Dupin et de Montague, n'est pas exclusivement aiguillonnée par les détonations sourdes ou explosives du minéral ou par les pulsations aqueuses telles que « *Le puits rêve* » (« *The Well dreams* ») de Montague a pu en réverbérer le frémissement. Leurs poèmes indiquent en effet l'influence de percepts de diverses natures qui ébranlent ou font en quelque sorte osciller de manière singulière la forme verbale : « le comble du souterrain / le fardeau / des odeurs de la décharge // on se jette //// à la gueule du loup / comme la fleur de l'image // qui ressaisit son venin » (*Cou.* 27). L'abîme apparemment insurmontable entre l'odeur et le régime du langage, même réduit à l'écart (considérable) de l'analogie qui sépare l'effluve de la figure des miasmes putrides, est ici finalement résorbé par le travail prosodique qui accomplit, par le retour à l'heptamètre et la rime finale, ce que ce dernier syntagme annonce, à savoir une reprise, — rythmique et sonore —, du percept abject par la forme, ce que le premier vers cité (et le tout premier du poème : « ils s'étaient promis ») préfigurait par le surcroît d'un « comble ». Le travail de l'écriture consiste par le fait même à vouer la *poiesis* au débordement de la corruption en l'élimant ou l'affûtant jusqu'à ce « morfil de l'impair » (*Gré.* 290), lié, chez Dupin, comme tant de phénomènes dysharmoniques et de figures de la dissonance, à l'ouverture altérante et dysphorique au dehors : « la discorde est l'autorité / l'escapade / une feuille de route désaccordée / qui diffère la sentence /// qui cède le pas » (*Cou.* 98). Mais avant d'examiner la contribution des « idées » proprement musicales et prosodiques à la singularité des deux poétiques de l'incarnation, il convient de soumettre brièvement à l'analyse celles qui manifestent la profondeur de l'épreuve du visible, et des synesthésies. Procéder de la sorte ne revient pas à présupposer une hiérarchie des sens dans l'expérience perceptive, mais à progresser par étapes en partant de divers types d'idées sensibles, pour ultimement démontrer leur solidarité à travers l'armature sonore qui est constitutive du poème et au cœur de sa création.

2.2.1 Idées visuelles

Dans « Le bord de l'eau » (« The Water's Edge »), Montague élucide le fondement métonymique de la construction métaphorique en faisant de son *transport* constitutif le mouvement principal du texte. Simplement, il est confronté, dans les deux dernières strophes, à la genèse d'une figure poétique élaborée par la jonction de deux contrées du monde référentiel, précédemment associées à l'aimée :

Two of your landscapes I take
The long loneliness of *Berck-Plage*
[...]
[...]

Or the formal procession
Of horses, under the pale oaks
Of that urban forest where
You first learnt to ride.

[...]
[...]
[...]
[...]

And here, in a third place,
Two of your landscapes seem to join
In a sweet conspiracy of mirrored
Surfaces, to baffle time

As the now heraldic animal
Stands by the water's edge
Lifting its rider against the sky,
A human shield.³¹² (CL. 21)

La contraction de l'espace spatio-temporel opérée par le « blason » symbolique estompe en effet au grand jour la frontière entre la structure du monde et la vision poétique. En concentrant et (ré)unissant, selon l'idée recelée par le *sumbolon*, deux pans de l'expérience que seule l'immensité de l'étendue et des heures laissait dans une apparente dissociation,

cette dernière doit sa puissance, sa *virtus*, à la densification des horizons contenus et livrés virtuellement en elle. Comme l'enseigne Heidegger à propos du dire, la figure reçoit « son mode d'être de la non-occultation de ce qui est ensemble étendu devant [elle]³¹³ ». Ce faisant, elle met en lumière le potentiel et la dimension symboliques des contrées prises en charge par le regard. Que celles-ci soient ou non embrassées d'un seul coup d'œil, les relations au sein desquelles elles présentent les choses sous-tendent en effet une dimension réflexive et figurative du visible qui *interprète* l'un par l'autre les étants, et l'un à travers l'autre les donnent à voir et à comprendre. Dans cette mesure, c'est dans le monde même que « Le bord de l'eau » prélève le sens lyrique et épique de sa concrétion figurale ; le tiers espace qu'inaugure le « blason » n'est pas étranger au dehors, mais un repli de ce vaste *templum* d'où s'est extrait l'augure heureux.

Tout regard dans le monde trace ainsi, tel que le poème l'illustre, un complexe ouvert de compositions plus ou moins achevées, et conscientes, qui adoucit la dichotomie entre le monde esthétique et les œuvres esthétiques. Les êtres, dans la perspective où ils s'offrent et se signifient par leur horizon sensible et leur « bord » plutôt que par leur substance, révèlent leur essence à travers diverses modalités de relations qui font la part de l'osmose, du lien et de la rupture. Dans la suite « Malevitch », qui clôt *Dehors*, Dupin suggère par l'emploi des traits obliques ce double sens articulaire d'union et d'éclatement inhérent à l'horizon ambigu des choses. C'est sur lui que repose en effet la *pensée* compositionnelle de l'espace pictural qui ébranle son écriture fragmentaire : « et l'écriture encore selon le brusque / éclaircissement / des angles les tracés obliques les récits tronqués les scissions d'espace / la numération du fatal exclu / s'ingénie à rompre s'introduit en lui succombe à son incessant flux / de météores » (D. 351). Recoupant celle des « scissions » et du « flux » des tableaux de Malévitch, la modulation thématique et formelle de la trame et de la cassure³¹⁴ propre à l'écriture dupinienne s'inscrit ici explicitement dans le prolongement d'une rythmique générique du visible, où chaque être, en vertu d'une potentialité multiple de parcours et de relations signifiantes, à la teneur d'un « avant-signé³¹⁵ », tel que le poète le reconnaît dans les tableaux de Miró.

À partir de n'importe quel événement ou phénomène, des associations de réalités plus ou moins lointaines sont susceptibles de proliférer ainsi chez le percevant. Elles surgiront du paysage ou depuis le domaine poreux de sa vie psychique, en éclairant cette part imperceptible de toute perception en laquelle consiste toute pensée. Comme une « Moisson » surprenante et impromptue, l'idée semblera parfois si étrangère à l'actualité avérée par les sens ou la conscience, qu'elle devra à cette latence son caractère métaphorique voilant en réalité la prévalence d'un lien de contiguïté enfoui mis en valeur notamment par Montague. Dans « Harvest », l'amant qui s'éveille et aperçoit les blondes lueurs de la lune submergeant le corps de sa promise est frappé par quatre associations subséquentes, dont trois se fondent sur le leitmotiv de la couleur : « — Danaé qu'inonda Zeus ? / Plutôt, la promesse de la jeunesse accomplie, / simple comme un champ de moisson / du Tyroë de mon enfance // [...] /chaque détail, comme je vais / par le chaume lunaire, / d'un crayon clair, tel / un livre à colorier d'enfant.³¹⁶ » (ME. 43). La première évocation, celle d'« un cerf surgissant d'un fourré humide³¹⁷ », rappelle la métamorphose subie par Actéon, témoin coupable de la baignade d'Artémis, et exprime le jaillissement inattendu des rapports poétiques accumulés comme un palimpseste d'or sur le percept originel. Puis la correspondance par contiguïté des visions rassemblées à la faveur de l'intersection d'une qualité sensible est enrichie et révélée par l'enchaînement d'un autre espace mondain : le « Tyrone » de l'« enfance », dont les « moisson[s] » dorées recoupent aussi bien le mythe de Danaé (et d'Artémis, lus durant l'enfance ou, sinon, liés aux temps originaires) que la clarté du « livre à colorier ». Encore une fois donc, la force des images jaillissant à la conscience pour exprimer (et augmenter) la richesse du réel est tributaire d'un pli et de la concentration d'une étendue qui rendent sa profondeur encore plus vertigineuse. Annoncées par le vers médian stipulant qu'« une vieille fable remua³¹⁸ », ces visions intimes acroamatiques enracinées dans l'extériorité s'étaient ainsi en réalité sur un monde en lui-même fabuleux, puisqu'il ménage dans sa texture sensible l'espace inouï de son jeu et de ses proliférations sémantiques. En happant enfin le poète depuis la lumière du dehors où elles s'incarnent, les « idées » discrètes mises au jour et récoltées par la « moisson » poétique de l'extériorité révèlent leur terreau mondain. Celui-ci met en procès l'individualité du voyant à laquelle la sémantique des paysages substitue une subjectivité du dehors. Telle portée naturelle des « idées » visuelles de l'incarnation a notamment été théorisée par la description phénoménologique du narcissisme sauvage :

le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a un narcissisme fondamental de toute vision ; [...] pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, [...] comme l'on dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, [...] — ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme : non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui, être séduit capté, aliéné par le fantôme, de sorte [...] qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu.³¹⁹

C'est, sans surprise, à un même ébrèchement de l'intégrité du sujet que convie l'expérience dupinienne de la vision poétique. Mais le passage au dehors de la subjectivité éclaire chez lui une plus déchirante, abrupte et vaste altérité du voyant qui contraste avec les réconfortantes harmoniques ponctuelles de « Moisson » : « tout près sur la table de nuit / un continent s'ouvre les veines / je dérive / dans son sang //// entre nous l'éclat de l'autre » (*Cou.* 7) À la profondeur sémantique adjonctive donnant sa valeur rituelle (culturelle et cultuelle) à l'instant de grâce amoureuse, associé aux cycles des récoltes et des temporalités du mythe et de l'enfance, correspond une profondeur disjonctive, marquée par la dilapidation et la dissémination du sujet reflété par « l'éclat » du Tout Autre dans l'univers pourtant intime d'une chambre à coucher. À la familiarité et l'origine (re)nouée par les conjonctions des sèmes lumineux, répond l'errance et la « dérive » digressive et sacrificielle par tout un continent impersonnel où le moi est voué à la ruine. Ceci marque la distinction générale entre deux poétiques dont l'une, obsédée par la rêverie du retour, cherche à dire quelque chose de « lumineux » au moyen d'une « lente précision // Qui recrée l'expérience / En ritualisant ses détails³²⁰ » (*CL.* 36) ; et dont l'autre se réclame de l'éclat tranchant d'une dérive et d'une divagation d'abord ontologique : « le truc c'est de bifurquer » ; « les mots sont à l'errance, à la perte » (*Cou.* 59, 19).

2.2.2 Idées synesthésiques

Le monde sensible, comme les poètes n'ont de cesse de l'illustrer par leur art, est loin d'être structuré par une juxtaposition de ses éléments : c'est un milieu dont les maîtres mots

sont ceux d'osmose et de composition. Selon ce principe, l'entrelacs du sujet et de l'objet, de la conscience et de la nature, est apparu comme le modèle d'une double négation (plus concrètement, d'un croisement d'orbes) témoignant de l'interpénétration du percevant et du perçu. C'est de la même manière que les *visions* poétiques ont, comme les perceptions, pu se déployer « à partir de l'intérieur de la nature³²¹ » tout en organisant et en informant, telle une nature naturante, le sens de l'extériorité. Ces osmose étant prises en compte, on s'étonnera d'autant moins que les poètes contemporains soient sensibles aux configurations des horizons sensoriels qui fondent les divers phénomènes synesthésiques. Les poèmes de Dupin et de Montague le démontrent, qui, comme la phrase proustienne, au style si marqué par l'idéalité sensible, font emploi de l'hypallage, figure fidèle à l'insertion des percepts polarisés autour de l'unité du corps percevant. L'un des tout premiers poèmes de Montague, « Irish Street Scene, with Lovers » (« Scène de rue irlandaise, avec amants », *FE*. 2) fait par exemple mention du « cri gargouillant / D'un merle », donnant à entendre, avec un maximum d'économie, la confluence sonore du chant de l'oiseau et du bruit des gouttières sous la pluie. Il mêle de même à travers « la phrase réservée / de la pluie sur la chaussée de pierres grises³²² », le son de l'eau et la timide voix amoureuse. On trouve aussi chez Dupin l'attribution de qualités sensibles à des étants qui n'en sont pas la source. Conforme à la structure de l'hypallage qui consiste à « attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase³²³ », cette distribution a pour effet de faire primer les qualités sensibles du dehors sur la substantialité de ses êtres en brouillant leur *frontière*. Ceci pour faire surgir leur nature véritable qui relève d'une ontologie de la relation. Ainsi, contre leur discrimination postiche, dont le pouvoir d'illusion se mesure encore à l'étonnement que cette figure peut créer chez un lecteur³²⁴, elle s'appuie sur leur horizon en reconduisant sa structure sur le plan du langage :

Musique éclatée ciel sifflant dans un verre
fraîcheur du soleil sous la brûlure de la peau

le même sifflement mais modulé
jusqu'au silence qui sourd
de tes plissements de granit
scintillante écriture le même sifflement

[...]

[...]

[...]

[...]

le livre ouvert sur tes reins
se consume avant d'être lu (*Em.* 123)

Ciel, verre, boisson, musique et soleil échangent ici leurs qualités intrinsèques à la faveur d'une transversalité sensorielle qui intègre jusqu'à la forme poétique de la « scintillante écriture ». Ouverte « sur [les] reins » d'un sujet qui est à la fois le lecteur, le poète et une tierce personne à qui il s'adresse, « le livre », assimilé au régime du et des corps³²⁵ où il se perd, « se consume », participe à l'osmose sensible jusqu'à hériter de la dureté du minéral. On peut lire en lui une sorte d'orologie dont les reliefs sont ceux des saillances esthétiques dont il est l'un des plis et la modulation, dans le régime du langage certes, mais au même titre que les divers champs perceptifs le sont l'un pour l'autre. Dans le « silence » « sourd » de ses « plissements », le poème rehausse en quelque sorte le paysage poétique, l'interpénétration d'où il surgit par déhiscence, sans couper le lien originel qui le relie, par la sériation musicale et les séries des paysages prosodique et sémantique, aux configurations sées de l'extériorité.

Un autre poème de Dupin éclaire de manière stupéfiante l'intégration de la *poiesis* aux réverbérations synesthésiques. Tiré de *Le grésil*, il mérite une attention particulière, car il indique nettement que la poétique de la surdité expressive communique la transversalité sensorielle en s'appuyant sur une écoute acousmatique du monde. En effet, pour retrouver « Les nuages disparus / qui sentaient bon sur ta peau », Dupin « écoute le caillou, le ciel / l'herbe noire » où « l'effacement / des traces » donne à entendre « une musique » qui est celle de tous : « la tienne, vive, la leur », offerte en partage dans le sensible. C'est à partir de cette dernière transmutation ou version sonore des percepts visuels, olfactifs et tactiles (« Les nuages disparus ont fraîchi le sang / les choses ») que le poète attentif au dehors peut, gardien de la « musique » « sourde » en lui, « réencord[er] l'instrument » poétique apte à livrer par son travail sériel « le parfum des choses nommées / touchées respirées à l'infini / sur ta

peau » (*Gré.* 313). L'amplification de ce continuum entendu à travers la filiation d'une subtilité sonore conduit à la description de la forme poétique comme une caisse de résonance qui fonctionne comme un sixième sens, c'est-à-dire, comme un révélateur de phénomènes (phonétiques et langagiers) qui lui sont directement associés, mais dont les orbes enjambent le champ respectif des divers organes de la perception. On notera par ailleurs que cette porosité esthétique du poème correspond à une rupture de l'identité du poète (et du lecteur), profondément mise en cause par la fine perception d'une musique « sourde en moi plus que mort // dont les yeux crevés la peur / l'animalité anxieuse // réencordent l'instrument ». Le retentissement sur les lieux du soi d'une altérité reposant, dans le monde ou dans le poème, sur l'écoute acousmatique, réactive enfin, ainsi qu'en témoignent le devenir-animal et l'allusion au châtiment d'Œdipe, le motif dupinien de l'inceste actualisé à l'orée de l'osmose présymbolique et musicale avec la terre (mère).

Le poème montagusien traduit également, par son retentissement phonique et ses accentuations caractéristiques, la complexité et l'ampleur sensibles des tonalités synesthésiques du territoire. Comme la « Harpe de vent », instrument aux cordes mises en vibration par le souffle éolien abordé au premier chapitre, il est déterminé par la vie du dehors et module, çà et là, les sonorités acousmatiques du paysage, *transposées* selon diverses perceptions naturelles les prolongeant. Dans ce poème, « Les sons de l'Irlande, [...] / [...] filtrent des / buissons bas et de l'herbe, / des bruyères et fougères, / des tourbières ridées, / des branches d'arbres éraflantes ». Ils sont tout autant « course du nuage / soupir de la chasse ». Le vent, par essence acousmatique, qui en est manifestement l'une des sources, voit quant à lui ses sonorités transmuées dans le registre du touché, ce que figure une métonymie³²⁶ les dépeignant comme « une main cardant / caressant incessamment / ce paysage, jusqu'à ce / que la vallée reluise / poil du pelage / d'un poney de montagne.³²⁷ » (*SD.* 28). Cette musique de la terre se traduit par ailleurs non seulement en terme de visible ou de tangible, etc., elle se réverbère dans le régime d'une parole poétique insérée dans le réseau structuré par la transversalité des sens. C'est ce que permet d'affirmer l'effet notoire de ses modulations synesthésiques sur la matérialité sonore d'une parole qui s'en fait le creuset par une diversité d'échos qui peut renvoyer à la multiplicité sensorielle. Aux respirations des sourdes et longues voyelles nasales [aun] (oun), [ün] (un), [än] (an),

[ɒn] (on) et [ōm] (om) (« sounds », « hunting », « hounding », « upon », « mountain », « Ireland », « branches », « hand », « landscape », « combing ») qui fait entendre la spectralité diffuse des sonorités profondes du territoire, fait contrepoint la plus claire réitération des « ing » (« whispering », « seeping », « wrinkling », « scraping », « hunting », « hounding », « combing », « stroking »), qui suggère, de par leur actualisation par la forme active du participe présent, les manifestations ponctuelles des mêmes sonorités apprésentées dans des mouvements visibles. De même, le subtil sifflement des « s » (« sounds », « restless », « whispering », « seeping », « bushes », « grass », « heatherbells », « pools », « scraping », « branches », « sound », « sight », « ceaselessly », « stroking », « landscape », « gleams ») évoquant le liant du vent se résolvant dans la nuance des senteurs ou l'évanescence fluide d'une lumière reluisante, est relayé par l'âpreté et le saisissement consonantique des « c » (« scraping », « cloud », « combing », « stroking », « landscape », « coat ») qui exprime la discontinuité et la compacité du contact des rafales « cardant » et « caressant » le corps et le paysage.

Un autre poème d'*Une danse lente (A Slow Dance)* réverbère dans la douceur de son lacis assonancé et allitératif toute la clameur acousmatique d'un lieu rendue par une hypallage. Dans « Demeures I : chaumière familiale » (« Homes I : Family Cottage »), le poète en immersion dans l'environnement naturel « tombe sur une cabine » en ruine dont la désolation et l'abandon sont exprimés par une *idée* musicale. Elle est symbolisée par l'« absence » d'un ruisseau caché répandant sa tonalité dans l'espace. Tout le paysage vibre aux accents d'une « Douce flûte de l'absence ; / Au-dessus de la vallée de MacCrystal / Où l'or touffu des ajoncs / Surplombe un ruisseau caché³²⁸ » (SD. 22). Contrastant avec la raucité et le martèlement consonantique du verbe dupinien, les mêmes échos soupirants entendus dans « Harpe de vent » font résonner ici la mélancolie synesthésique flottant autour et au cœur de l'habitat traditionnel déserté. Car selon le sens que renferme l'hypallage, le son « de l'absence » entendu est indistinctement celui du ruisseau caché à l'horizon et de la « hutte » observée dans l'espace et dont les mélopées nostalgiques font renaître les vestiges du passé. Ainsi donc, l'examen des *idées* synesthésiques, tout en révélant le rapport d'appartenance liant le poème contemporain à l'expérience de la nature, met en relief le rôle central de la musicalité et de l'univers sonore dans la mise en résonance d'une extériorité multisensorielle.

à l'intérieur du corps tonal et sérié des formes poétiques de l'incarnation³²⁹. En montrant que le travail phonique et figuratif de la poésie s'insérait du fait de sa nature sensible dans le réseau de *transpositions* et de prolongements qui caractérisent la transversalité des sens, les précédentes analyses ont permis de concevoir celle-ci comme un système de réverbération charnel hautement susceptible d'être pris en charge par l'ouïe et la musicalité du poème. « [T]out a un son³³⁰ », affirme Montague, donnant à percevoir cette prévalence de l'audible dans l'attention poétique au sensible. Et on trouve chez Dupin une strophe mettant en relief le coefficient musical de la transversalité sensoriel : « J'ai croisé dans la rue le rire d'un aveugle. Les nuages, les falaises, la mer, serrés contre sa poitrine. La musique commence dans les fenêtres... » (*As.* 363). Chez lui, de même, de l'éclatement esthétique « [d]es herbes et des nombres, blessés, la musique s'empare. » (*As.* 393)³³¹. Aussi puisque ces deux œuvres se révèlent, par leur univers sonore et l'écoute qui s'y joue, plus irrémédiablement déterminées par le dehors, convient-il à présent de se pencher sur leur fonction déterminante dans l'étiologie de leur poétique.

2.2.3 Fonction de l'audible

La vigilance incontestable de l'ouïe, requise par la genèse d'une parole poétique fondée sur le « travail du souffle / par [s]es linéaments et [s]a trame » (*D.* 281) et exploitant toutes les ressources de l'oralité³³², implique par ailleurs plusieurs modalités de traversées du dehors, c'est-à-dire de projections et d'introjections, qui éclairent une extériorité de la conscience poétique contemporaine. Cruciale chez Dupin comme chez Montague, l'écoute du langage et du dedans engage l'écoute profonde et complexe du monde et inversement. Leur poésie incarnée étant fondée sur un tel approfondissement de l'audition, il s'avère légitime de prolonger par l'acroamatique, qui en fait son objet primordial, l'approche phénoménologique. Ce faisant, il s'agira moins d'infirmier la réflexion d'un Merleau-Ponty, pour qui « Le sentir qu'on sent, le voir qu'on voit, n'est pas pensée de voir ou de sentir, mais vision, sentir, expérience muette d'un sens muet³³³ », que de mettre en valeur la participation de l'expérience acroamatique à un tel monde sémiotique, en montrant que l'écoute poétique consiste bien souvent à ouvrir, à creuser et à approfondir ce « sens muet » des sens pour y

débusquer les sonorités inouïes d'un univers dont les rumeurs et les rythmes retentissent par-delà l'intériorité et l'extériorité, la *phusis* et la *poiesis*. Réciproquement, l'attention fine aux polyphonies du dedans et du dehors ajourent dans leur trame des espaces sonores aussi bien que tacites (réflexifs, imaginaires, représentatifs) dont le poème est le dépositaire et qu'il fait entendre selon ses modalités. Ce sont ces mondes et ces espaces multiples, qui dévoilent les potentialités poiétique et naturante de la nature et du poème, dont il convient de faire apprécier le fracassant surgissement ou les subtils ébranlements, à même les vibrations, les accentuations et les tonalités de deux langues charnelles. Y parvenir nécessitera dûment que l'on préconise les notions acroamatiques déjà évoquées, d'acousmate et de résonance.

2.2.3.1 Dupin : les résonances de l'oreille tellurique.

Si, dans l'œuvre de Jacques Dupin, « [l]a musique commence dans les fenêtres », c'est, tout compte fait, et à considérer la langue musicale et heurtée qui la favorise, qu'il n'y a pas d'ouvertures et de sorties qui ne soient, chez lui, tributaires d'un travail général d'audition du phénomène sonore. C'est ce dont témoignent les deux premiers poèmes d'une section d'*Échancré* qui, placée sous le signe de « L'écoute », permet d'associer, dans le second, l'audition et l'écriture au « passage » qui en est l'essence : « il n'y a pas de lieu propre à sauvegarder, à exclure, nous sommes tous les lieux, et aucun, nous sommes le passage d'un lieu à un autre, [...] le franchissement qui dévore [...] dès que nous marchons, que nous écrivons dehors, en avant de nous... » (*Éch.* 188). Mobilisée par une écoute vouant à toutes les traversées, la sortie poétique peut procéder également d'une intériorisation de l'extériorité, comme l'illustre le poème initial en figurant la page offerte à l'écrit comme l'un des « mur[s] » résonants d'une « chambre » d'« écho[s] » :

Une chambre après l'orage [...] : deux murs se font face, [...] éclairent [...] leur discordance [...]

la vibration de la rencontre se prolonge, se réfracte, et s'éteint sur les deux autres murs [...]

l'un étant la béance et la voix de l'écroulé, l'écho du vide, la fulgurance du dehors,
 l'autre, [...] étant le mur de papier, le support de l'écriture, de la transparence grenue,
 — de l'attente répercutée... (*Éch.* 187)

Le « mur de papier » est en effet loin d'être opaque, qui réverbère sur son plan d'inscription la voix externe et charnelle du poète à même « la fulgurance du dehors » où elle jaillit et se diffuse³³⁴. Il enregistre aussi, en vertu d'une sensibilité extrême, sismographique, l'infime « vibration » d'un ailleurs contigu, mais extérieur à la « chair » sonore évoquée : celle des deux premiers murs inconnus, innommés, qui peuvent être conçus, en tant qu'horizon de la « chair », comme horizon infigurable de l'horizon. Or, si lointain et étranger soit le dehors dont elle ménage l'ouverture, notons que la double modalité de la sortie *entendue* dès l'abord de « L'écoute » est articulée dans un poème précédent du recueil, où l'acte d'écriture trouve son origine et sa finalité dans la mélodie d'un oiseau issu du monde référentiel :

Lui, le rossignol, [...] la perfection de son chant me tient en éveil, [...] et finit de me persuader de ne plus écrire, — ou de m'obstiner follement à écrire, l'un et l'autre [...] étant ressaisis par son chant, relancés par sa folie, le jaillissement de sa gorge touchant le silence... (*Éch.* 138)

Ravi dans les orbes de l'ouïe, le poète est conduit, en un apparent paradoxe, à sortir de l'intimité de l'espace textuel (« Lui, [...] finit de me persuader de ne plus écrire ») dont il désigne l'au-delà, alors même qu'il intériorise le dehors par l'écriture, le poème acroamatique s'accomplissant, tel un ostinato, dans une sujétion reconduite point par point au chant extérieur obstinant qui en est le principe et, ultimement, l'(in)achèvement. D'un dehors l'autre, pourrait-on dire, ou plutôt, d'une extériorité référentielle à l'autre en passant par un dehors intériorisé, le poème n'est possible qu'approchant son silence (et le silence de son sens : « m'obstiner follement à écrire, [...] relanc[é] par sa folie »³³⁵) pour s'ouvrir à « la musique du dehors » (*Éch.* 127), la double sortie occasionnée par l'écoute poétique n'étant elle-même possible que parce que cette « musique » s'assimile à la « suffocation du souffle » (*Éch.* 127) et que le chant « touch[e] le silence... » C'est par le silence, parce qu'il touche le silence, que le chant du rossignol permet la sortie ou le passage, se fait passage entre le monde et le poème. Et ceci ne serait sans une écoute acousmatique qui, au creux du son et de

la langue elle-même, parvient à entendre le silence. Ce silence qui abat toute frontière et abouche l'extrême du sonore avec l'extrême de la prosodie, comme le dit cet extrait souvent cité, mais jamais, à ma connaissance, jusqu'à la deuxième strophe, qui éclaire la transivité dont la fine écoute de la langue est fonction : « Écrire : une écoute — une surdité, une absurdité — écrire pour atteindre le silence, jouir de la musique de la langue, extraire le silence du rythme et des syncopes de la langue, // dans l'écart creusé, par la garrigue et les labours, l'étendue vide, la nuit criblée. » (*Éch.* 124). Débusquer si loin dans le son (car il y a un horizon inaudible du sonore, au même titre qu'on parle d'horizon invisible et indéterminé à l'envers du visible³³⁶) « le signe, qui nous force à l'écouter hors de toute saisie » (*D.* 216) ne va pas à son tour sans faire jaillir de la profondeur inépuisable de l'écoute (comme le vide de l'horizon est le berceau intarissable de contrées nouvelles aussi bien physiques qu'imaginaires) l'infime frémissement d'une parole insolite : « l'aube / illisible et noire /// dont l'éloignement effile / le bord / et la trace // elle s'ouvre s'éloigne / au sommet de l'écoute //// dans le silence / le scintillement d'une langue / enfin demurée » (*Con.* 82). C'est en vertu de l'émergence, ici, de ce « scintillement », donnant sourdement à entendre la vibration (quasi) tacite des lueurs et du silence de l'aube, que Patrick Quillier en vient à affirmer que la poésie dupinienne consiste, par la revendication de « sa propre *reductio ad absurdum*³³⁷ », à « faire émerger de la langue une autre langue, accordée sur l'écoute extrême dont [son oreille] est investie. » Et désignant les autres « *tremblement* » et « *vacillement* » fins de cette parole comme les « respirations originelles [...] de l'écriture à l'écoute, « au sommet de l'écoute »³³⁸ », il indique que son altérité, perçue comme ces « dialectes de l'abîme » entendus dès le « Point du jour » (*Em.* 105), doit son émanation à la plus profonde disponibilité au souffle, en tant qu'il est indissociablement lié au « tressaillir » d'un corps oscillant dans l'embrasure qui le voue au dehors le plus imperceptible. « [L]e rôle [...] de la peau dans l'écoute du monde » s'en trouve par ailleurs « confirmé³³⁹ » par la « modulation de l'être » qu'implique le rayonnement ondulatoire de la « chair » la plus sourde du monde dans l'espace du poème : « La parole qui se décorpore dans l'écriture, pour un accroissement du souffle, une angoissée modulation de l'être, un tressaillement de la peau à l'approche de l'aube... /// elle attise le vide frais. » (*Éch.* 176). Accroître le « souffle » et attiser « le vide frais » comme le plus lointain du silence, cela n'est pas sans évoquer, à travers la récurrence des motifs de l'aube, associant son trait de lumière à cet embrasement³⁴⁰, l'embrasure

vivifiante « d'une naissance libératrice » pratiquée dans la « gangue » du monde et du langage en même temps que dans le silence, comme le donne à penser Valéry Hugotte dans son étude d'*Une apparence de soupirail*³⁴¹. Or cette émancipation n'est atteinte que par l'affrontement d'une entrave délétère, selon le renversement de valeur bien relevé par Jean-Pierre Richard, lorsqu'il affirme que Dupin cherche à « [e]xtraire du non — c'est-à-dire du déchirement, de la chute, de l'étouffement, de la mort, du « malheur qui n'a pas de nom » — les principes générateurs d'un oui — c'est-à-dire d'une ouverture, d'un désir nouveau ». « [C]e vœu[, dit-il alors] engendre [...] une véritable alchimie cachée du mot et de l'image³⁴² » et il semble que l'écoute en soit en très forte partie garante. C'est du moins ce que donne à penser la traversée d'un silence qui, comme Michèle Finck le remarque, se décline en deux paradigmes contradictoires³⁴³. Certes, il fait advenir au sein de la « langue / enfin démurée » (*Con.* 82) la force indicible et vivifiante de « son rayonnement d'énergie silencieuse » (*D.* 230), mais il requiert, pour ainsi faire surgir dans la voix le dehors, que le poète évolue dans l'axe d'un « assassinat silencieux », fût-il « différ[é] aussi longtemps que l'écriture nous parcourt » (*Em.* 149). Ces deux valeurs sont parfois associées en un seul poème, comme en cet extrait d'« Une écharde », dont le titre invoque à la fois la blessure et, comme en un scintillement de limailles, l'infime tremblement du « non-écrit qui rougeoit, qui enfonce ses échardes³⁴⁴ ». Mais tout s'en trouve amplifié, l'entaille comme l'onde, selon une modulation proprement acousmatique (signalée par Quillier et Finck³⁴⁵) que manifeste, par une sorte d'anamorphose auditive, un constant passage de la douceur du murmure aux dynamiques envenimées du cri et des déflagrations³⁴⁶. C'est ainsi que, dans le silence d'une « chambre vide où repose un mourant », « converg[e] le flux d'une énergie spectrale illimitée [...], où s'étagent les plans simultanés d'une parole prismatique » (*Éch.* 217). Loin de référer à lui-même, le verbe dupinien fait résonner par ses oscillations et les accentuations presque inaudibles de ses scintillements, les flux et pulsations puisées dans les tempêtes indescriptibles de l'infinitésimal (« le vent se lève dans le cristal de roche », *Éch.* 217), à même la « source en amont [du dehors] qui décompose et irradie » (*Éch.* 218). Les tremblements quasi moléculaires du langage, émis par le battement des lettres, les trilles phonétiques et l'effervescence syllabique témoignent à cet égard de la fonction expressive du signifiant, qui connote par ses qualités sensibles les valeurs indicibles de la présence. Les « propriété[s] sensible[s] de l'objet » et la « disposition affective du poète » remué par la fine

écoute sont indistinctement communiquées ou, plutôt, transfusées sur l'interface que constitue la matérialité de la parole³⁴⁷.

L'écriture acroamatique, plongeant aux confins du silence pour s'ajuster « [à] l'écoute de l'intensité » (*As.* 392), émerge en quelque sorte dans des orbes jusqu'alors inaccessibles, où elle est contrainte de recueillir « l'injonction silencieuse [qui] glisse à la surface des eaux, brille à la cime de l'herbe et affleure le mot quotidien. » (*Em.* 151) De cet affleurement de tensions, vives et irritantes, atterrantes et tonifiantes, le verbe de Dupin tire sa force et son emportement, son énergie supplicante : un « surcroît de force » lié à « l'extrême fond de la faiblesse » dans « l'aggravation du silence » (*Éca.* 32). Car c'est cette « injonction » qui, par « l'élargissement d'une harpe de nerf », « travers[ant] la poitrine du dormeur // dont les nerfs inondés vibrent plus bas » dans « la proximité [de son] murmure » (*Em.* 140, 143, 141), active et remue le creuset du souffle et de la parole. On notera aussi que l'attribution à une instance externe des ressorts pulsationnels et de la « germination interstitielle » (*Éch.* 127) de la parole charnelle, résulte pour la conscience claire en l'épreuve d'une dépossession ruinante. Mais c'est un abattement auquel, encore une fois, correspond une puissance. Car cette expropriation est doublée par l'exhumation d'un corps tonal, livrant, devant l'intensité indicible, le verbe aux séries musiquées de poussées pulsionnelles, comme aux formidables productions d'une discursivité onirique, connotative, entée sur les jeux de signifiants eux-mêmes fondés sur toute une tessiture d'affects. Voué à l'inconnu et aux latences de corps communicants, le poème, — « chose écrite / par un sentier désaxé / désyntaxé — qui la hisse // d'une encre blanche inconnue // une obscénité bégayante / caressant, roulant cailloux // étranglant torrent / dans la gorge » (*Gré.* 290) —, ne se contient plus. Selon l'étranglement, le balbutiement qui répond « à la vibration et au scintillement inauguraux » aussi bien qu'aux accès d'une pulsion mobilisant le châtiment par la violence que ses vocalises et sa quête transgressive de l'indicible fait à la Loi³⁴⁸, l'écoute acousmatique de l'écriture donne à entendre une autre voix. À la fois celle du bény, qui recueille dans l'écoute du monde le mystère d'irisations inouïes, et celle du banni, voix d'un Prométhée que la subversion incestueuse des règnes condamne à souffrir, « dans l'effervescence [tellurique] des mots de la langue mère [...] // [, du] [...] » haut-mal, par la brûlure de la gorge, et la torsion de la voix » (*M.* 35). Nous touchons à travers cette modulation du bény et du banni, le paradoxe de cette

« naissance de l'un adossée à l'agonie de l'autre » (*Éch.* 137) du « noyé roi » lié au « dilué pur » (*Éch.* 216), dont la voix profanatrice puise aux forces sacrées, mais interdites et atterrantes de la nature. Il n'est d'ailleurs dans cette œuvre d'autre langue que dans la mesure où, affectant le corps et exacerbant la physique du langage, elle fait surgir une autre voix. « [L]e mouvement [d'un] trouble [...] fait se déplacer la voix [...] [jusqu'à] l'émergence d'une autre voix ³⁴⁹ » : « Je marche avec une autre voix. Bleue, striée de bleu. Touchée par la transhumance. Par l'effacement de sa prise... Voix de l'effraie, de l'aveugle, de la terre aveugle. » (*As.* 384). C'est donc en étant relayée par la polysémie d'une série ontologique recoupant la polyphonie des voix naturelles, qu'au plus près des forces indicibles et transformatrices du corps et de la *phusis*, « la part réservée au sens tend à s'amenuiser, plus exactement à s'opacifier, conséquence d'une complexification du chaos sonore en même temps que d'une réévaluation de la part strictement dévolue dans le poème à la musique et aux vibrations. ³⁵⁰ » Avec ces métamorphoses de la voix, nous approchons, au cœur de l'écoute acousmatique du monde et de la langue, d'un phénomène qui mérite d'être plus amplement analysé à l'aide du concept de résonance.

Dans « L'oreille romane de Jacques Dupin », Patrick Quillier fait un portrait du poète en chanteur chrétien de l'époque romane, dont l'art vocal, non tempéré, exploitant les intervalles naturels de gammes anciennes produits par le corps et ses résonances, est entonné dans un rapport organique avec l'écho des pierres. Justifié par une notation où le poète fait mention de « la survie / d'une oreille romane dans la ruelle » (*Con.* 57), ce portrait n'a pas pour moindre avantage celui de favoriser la compréhension de nombreuses images énigmatiques qui identifient le souffle ou les sonorités du poème dupinien à ceux du minéral. En raison de leur récurrence, il y a lieu de leur donner le statut de motif. Parmi celles-ci, nous avons recensé entre autres, comme un révélateur de la transivité charnelle du poème, ces vers d'*Une apparence de soupirail* : « je parle comme je respire. Je respire comme une pierre » (*As.* 374). Une autre exprime l'autoassignation d'une finalité poétique à travers la nécessité de « sonner comme une pierre / devenue aveugle / devenue / lumière errante » (*Gré.* 236). Si donc l'écoute est bel et bien au cœur de la sortie de la conscience dupinienne, ces figures doivent s'avérer plus que des images et recouvrir une réalité de l'expérience auditive, expérience qui, d'ailleurs, bien au-delà de la tradition romane, peut renouer, à travers la

dimension acroamatique du minéral, avec une oreille plus archaïque, voire préhistorique. Voilà ce que de telles images appellent à faire valoir. Aussi, dans la mesure où l'hypothèse de la transitivity peut être à nouveau validée, seront-elles en mesure de faire entendre la tonalité affective du commerce avec la nature que la sensibilité de l'expérience auditive et la prosodie dupinienne permettent, autour d'elles, d'élucider.

En examinant la réversibilité de la « chair du monde » au premier chapitre, nous avons sciemment fait appel à la notion de résonance pour décrire la dimension diachronique de l'épreuve de l'entrelacs de la « chair » telle qu'elle se donnait à expérimenter dans les poèmes. Les procès de désobjectivation de la conscience ou du poème et de désobjectivation du monde et de la matière, relevés d'abord isolément, s'accompagnaient çà et là de processus contradictoires et complémentaires d'anthropomorphisation ou de naturalisation saisis comme des *échos* de la perception inaugurale. Loin d'être fortuit, ce recours à un terme appartenant au régime de l'audible — à savoir, la résonance — apparaissait justifié du fait que les deux processus opposés se livrent positivement à la conscience de l'oreille dans le phénomène de la réverbération tel qu'il est notamment actualisé par les *Chansons troglodytes*. Le retour manifesté par l'écho inscrit en effet une indivision de la subjectivité émettrice de la voix, et de l'objet qui la répercute. L'écoute de ses propres vocalises, altérées par le renvoi, faute d'être médiatisées par les vibrations qu'elles créent normalement à l'intérieur du crâne, inscrit tout à la fois un ensauvagement de la voix propre et une subjectivation des parois réflexives, ou de tout objet de l'univers sonore qui participe de manière plénière à la production. Cette réversibilité à laquelle doit se rendre sensible toute poésie fondée sur l'impératif de « sonner comme une pierre » (*Gré.* 236) ne relève pas cependant uniquement du champ de la catacoustique au sens strict. Comme modèle exemplaire et révélateur (au sens photographique du terme) de la complexité de la « chair », ses enjeux sous-tendent plus ou moins discrètement tout le monde de l'audible que les poètes explorent. Dans cette mesure, la parole poétique de l'incarnation devrait intéresser toute catacoustique sérieuse, puisqu'elle exhume une quantité innombrable de rapports auditifs qui éclairent les résonances les plus tacites. L'écoute acousmatique du silence de la langue communicant les vibrations subliminaires du monde par la subtile irisation de la prosodie en est un exemple. On en trouve un autre aux sources mêmes de l'acte d'écriture, dans ce

passage où tout l'espace de la création, tendu par l'attention, s'apprête à recueillir et répercuter l'expression du poète se penchant « sur la nudité du bois de la table, de la planche rabotée qui écoute — des quatre planches qui écoutent en se rapprochant... » (*Éch.* 124) et qui déjà font résonner le silence fondant le poème³⁵¹. Ce faisant, elles remplissent la fonction de l'ouïe qui est le premier réceptacle, en même temps que l'*outil* primordial de la forge poétique. Mais la résonance ne dépossède pas seulement la conscience dupinienne en extériorisant l'écoute du silence fondateur. Le monde entier s'avère ici une chambre d'échos qui reprend à son compte l'impulsion vocale du poète pour lui en faire entendre la nature étrangère. C'est ce que signifie clairement un titre comme *Chansons troglodytes*, qui attribue l'air le plus archaïque aux cavités naturelles et qui, accentuant ce lyrisme sauvage, identifie par une allusion phonétique la glotte à l'anfractuosité des grottes, selon une permutation que reconduisent dans l'œuvre de fréquentes métamorphoses fondées sur la double acception du mot « gorge³⁵² ». On trouve dans ce recueil, la section « Romance aveugle », où, selon la « passion du non-voir, [...] associée [chez Dupin aux puissances fécondes de] [...] la vie souterraine³⁵³ » est mis en lumière un versant inhumain des poussées créatrices de la voix, littéralement associée à la chaleur du sous-sol : « promets-moi de défaillir / dit la voix duplice dit l'intonation / dit la terre ouverte dit le bois / du plus profond // d'une torride chanson » (*Ct.* 37). Telle « sortie » poétique du chant, pour autant qu'elle repose sur une réalité charnelle, peut être élucidée par deux, ou plutôt trois voies : d'une part, par la parole qui, où qu'on la profère, se mue, se fond dans une certaine mesure en clameur impersonnelle, car elle est, dès lors qu'elle s'énonce, perçue d'un dehors qui influe sur ses qualités, notamment déterminées par ses propriétés catacoustiques ; d'autre part, par l'audition, qui implique toujours une « tergiversation / de l'écoute » (*Con.* 19)³⁵⁴. En mettant en valeur son sens étymologique qui réfère à « tourner le dos, retourner³⁵⁵ » et qui n'est pas sans rappeler la réversibilité de la « chair », Patrick Quillier souligne ce qui, dans cette tergiversation auditive, se joue d'un subtil processus d'interprétation et de production sémantique et sémiotique, serait-il simplement celui des connexions synaptiques régissant l'agencement de phonèmes mentaux nécessaire au déchiffrement des signes entendus. Mais la voix naturelle peut aussi bien relever d'acousmates entrant dans la catégorie des « sons métaphysiques³⁵⁶ », en référence au *sermo in corde* d'Augustin. Elle consisterait alors en une hallucination fondée soit sur le déploiement d'une extériorité esthétique autour d'une image sonore eidétique

(d'une netteté hallucinatoire) proche de celles du rêve, soit sur l'élaboration vocale ou phrastique d'un for intérieur, comme autant de pensées enracinées dans une « chair ». Ces hallucinations sont assurément loin d'être étrangères à cette « admirable faculté poétique³⁵⁷ » dont les merveilles ne cessent aujourd'hui de révéler la profondeur et la richesse d'un sensible prodigieux.

Or ces diverses modalités externes du chant lyrique ne sont pas sans altérer profondément l'idéalité qui a peu ou prou caractérisé l'expression romantique de la subjectivité. Émanant de l'obtuse ou déchirante opacité de la matière, les accents jadis mélodieux, éthérés, qui puisaient leur limpidité à celle des idéaux, des essences et de l'âme, se trouvent en quelque sorte obstrués, entravés par la genèse d'un « chant » troué, dilacéré, « qui est à soi-même sa faux » (*Gra.* 60) :

Je suis perdu dans le bois
dans la voix d'une étrangère
scabreuse et cassée comme si
une aiguille perçant la langue
habitait le cri perdu

coupe claire des images
musique en dessous déchirée
dans un emmêlement de sources
et de ronces tronçonnées
comme si j'étais sans voix. (*Ct.* 33)

Non seulement sa « faux », mais sa « tronçonn[euse] ». C'est en quelque sorte ce à quoi préludait plus haut, pour la fine oreille, la rupture, la scansion acousmatique du chant du rossignol « touchant le silence », à laquelle répondait la coupure entre l'acte d'« écrire » et le non écrire (*Éch.* 138). Ceci déjà annonçait que le lyrisme sauvage se caractérise chez Dupin par une « cassure » de la mélodie qui « libère le rythme et l'accentuation³⁵⁸ », une versification aux coupes asyntaxiques en même temps qu'un tressage elliptique des motifs à l'échelle de l'œuvre. Or ici, de manière plus nette, on observe qu'à la hachure abrupte du chant et de la parole poétique correspond un saccage du paysage romantique : « Dans la forêt nous sommes plus près du bûcheron que du promeneur solitaire. Pas de contemplation

innocente. Plus de hautes futaies traversées de rayons et de chants d'oiseaux, mais des stères de bois en puissance. » (*Em.* 165) C'est si vrai que, plongeant au dehors comme « dans la nuit du Logos, le poète se retrouv[e] au niveau où [...] se confondent les choses et les formulations³⁵⁹ », la saillance des choses et la saillie de l'intonation poétique, qu'aux « Saccades » (*Gra.* 81) et aux ruptures du paysage correspond la « scansion explosée » (*D.* 305) d'une coupe créatrice dans le magma linguistique : « se souvient d'oublier d'écrire dès qu'il est dehors, [...] il lance sans précaution sa cognée dans la forêt des mots et le chaos des signes... » (*Éch.* 143). C'est ce qu'illustre implicitement cet extrait, où la contradiction de l'écrire et du non-écrire, de l'immersion paysagère et verbale, est ressaisie par la double négation de la voix et du milieu qui suggère leur cohésion phénoménale et leur « synthèse disjonctive » : « les images sont recluses / sur le point de se détruire / avant de regagner sans hâte /// la sauvagerie de la gorge / [...] / [...] / [...] /// c'en est fini de la rivière / c'en est fait de la chanson » (*Ct.* 34). On notera que, par la réverbération d'images dont elle est l'occasion (à la fois percepts et tropes au sens large), la voix émise et (ré)intégrée du dehors, sur le versant expressif de la « gorge » animale, est assimilable à l'écriture poétique dont elle indique l'excentrement, l'enracinement au sein des osmose qui marquent l'étendue du corps naturel. Par ces implications, la résonance manifeste l'enjeu ontologique des acousmates poétiques perçus aux confins du dehors et du for intérieur : elle se présente comme un modèle vivant et substantiel de la négativité transcendantale décrite par le concept nordmannien d'« insuffisance ontologique à soi³⁶⁰ ». Dépassant les dualités entre les êtres, la résonance voue en effet ce qu'elle englobe (l'objet vociférant et le sujet errant dans les « tergiversation[s] / de l'écoute ») à un état d'« inachèvement », où aucun des pôles du champ sonore « n'est [...] en mesure de rendre compte » de ce qu'il est ou contient à partir de lui-même. Ainsi peut-elle exemplairement décrire le retentissement réciproque des séries phonétiques de la « musique » « déchirée » du discours et de celles des matières « tronçonnées » dans la *Chanson troglodyte* (*Ct.* 33) que nous avons analysée plus haut. Offrant le modèle d'une altérité irréductible, l'« insuffisance à soi » que nous rapportons à l'état de la résonance entre en outre significativement, chez Nordmann, sous la catégorie de la création, comme tout ce qui du verbe au monde, et *vice versa*, se réverbère dans les œuvres des poètes : « l'incrée peut devenir créé s'il se trouve à un moment donné privé de sa suffisance à soi³⁶¹ ». On soulignera ici que, par la nuance particulière touchant son type

d'hétérogénéité et la notion de devenir et de constructivité qu'on peut lui associer, la catégorie de création à laquelle se rapporte le concept d'« insuffisance ontologique à soi » évoque la logique deleuzienne du sens illustrée par la « synthèse disjonctive de résonance ». Rappelons que les unités distribuées dans les séries disjonctives se caractérisent aussi par une hétérogénéité qui n'est pas le contraire d'une ouverture transformatrice, ou créatrice, inhérente à leur altérité : « chaque chose s'ouvre à l'infini des prédicats par laquelle elle est passée, à condition de perdre son identité comme concept et comme moi.³⁶² » En cela, sur le plan théorique, l'ontologie de la résonance permet d'articuler concrètement la phénoménologie et l'acousmatique³⁶³ et peut rendre compte avec acuité de la complexité de l'épreuve poétique de l'incarnation de la parole, caractérisée par une « création » du monde, du soi et du langage, étayée sur des irisations, notamment sonores.

Parce qu'on peut le définir par ses enjeux, l'acousmate est, de son côté, une modalité de la résonance. En effet, « est créé » tout ce qui participe des phénomènes acousmatiques au fondement de l'hallucination poétique des œuvres de l'incarnation. Au plus intime d'elle-même, la conscience est créée, façonnée par l'extériorité esthétique qu'elle ouvre et qui l'excentre, la spatialise, et ménage sa latence, car elle l'empêche de se survoler et de se circonscrire sans reste. La conscience ne peut en rendre compte à partir d'elle-même, puisqu'en son cœur elle lui apparaît moins comme l'une de ses propriétés que la source ou le terreau de percepts immaîtrisables. Inversement, l'extériorité audible est créée, informée par l'intériorité qui lui donne sens, et une profondeur, en y traçant ou y creusant des trajectoires d'écoutes³⁶⁴. Cette altérité, ces marques d'étrangeté, ou de transcendance (au sens normannien) inhérentes à l'état « créé » des termes de la résonance et de l'acousmate, permet de comprendre en quoi la double entame « de la rivière » et « de la chanson »³⁶⁵ décrite plus haut, relève d'un rapport de « non-différence », terme que Merleau-Ponty préférera à celui d'identité pour rendre compte des interactions sensibles (entre le percevant et le perçu, les régimes sensoriels, le sens et le sensible, la pensée et le langage, etc.). Se préservant par là du péril idéaliste, à deux tranchants, de l'identité et de la dualité, il ménageait ainsi sur le plan théorique, la perspective médiane d'une séparation, d'une distinction ou d'une distance, d'un horizon indispensable à la sortie et à l'intersection. Ou, pour reprendre les mots de Dupin, d'une apparence de soupirail dont l'apparence même,

comme modalité d'écart, est gage d'un passage et d'un retentissement de la résonance. Ainsi retrouvons-nous par la phénoménologie quelque chose du type d'hétérogénéité dont la « synthèse disjonctive » et l'ontologie de la résonance qu'elle implique sont fonction. Pour qu'il y ait non-différence par-delà identité et dualité, il faut qu'en chacun des termes d'une série passe le faisceau des orbes de tous les autres, et que les conditions d'une circulation transformatrice préservant le principe de disjonction soient ainsi assurées. Aucune réverbération ne se communique sans la résistance des parois qu'elle ébranle et fait vibrer. Ceci permet de comprendre pourquoi l'écoute de la musique dupinienne, parmi toutes les ouvertures dont elle est fonction, s'étaye exemplairement sur une entame du et des corps ébréchés par la résonance : « Une trace, un corps, le même / ou son substitue rageur // [...] // [...] / [...] / un grattement / de corde vive /// et l'allonge d'un couteau /// assomption de la trace / *jouissance* de la plaie » (*Gré.* 264)³⁶⁶. Par ailleurs, le rapprochement de la « synthèse disjonctive » et du rapport de non-différence permet de donner une cohérence théorique au fait suivant : c'est, chez Dupin, au fondement du rapport charnel à l'extériorité que débute une poétique de la dissonance qui se décline selon diverses modalités de discorde, d'entropie et de rupture. Il s'agira maintenant de faire entendre autour de ce paradigme structurant et éclairant la tonalité principale de la résonance dupinienne, le rapport consonantique paradoxal entre la raucité de l'« énoncé musical par sa brisure » (*As.* 375) qui caractérise la prosodie, et la fracture du minéral, qui est son objet de réverbération et d'émancipation privilégié. Faisant aussi la part de l'énergie vitale et constructive produite par ces frictions et cassures, cet examen aura pour spécificité de symboliser un « vœu d'[...]ébranlement [général] du paysage [auquel] correspond naturellement le constat d'un éclatement du corps [et de la langue] qui se déchire[nt] dans un rapport direct et brutal avec le monde.³⁶⁷ »

Systématiquement, l'expérience dupinienne du langage poétique fait retour sur la scène d'un ravissement marqué par la dissociation de la subjectivité d'avec « une parole en avant de soi, à l'écart de nous, vertigineuse, ressassante... » (*Con.* 93) Cette division de la conscience poétique, dont *Contumace* semble avoir signé la défection, se précise dans *Échancré* comme le dédoublement d'une scission à la fois plus centrale et cruciale. C'est au sein d'une béance charnelle ménagée par l'écoute des résonances du corps que s'effectue le grand partage de « l'instant mortel nouveau-né » (*Con.* 93) qui va se répercuter, se moduler sur tous les

paliers : oral, scriptural, mental, — du poème de l'incarnation : « Écrire loin de soi... écrire loin de soi signifiant qu'un masque, qu'une musique, qu'une rhétorique sauvage adhèrent à la peau d'un vivant, d'un visage ouvert — écrire hors de soi comme glisse un nœud coulant autour de la gorge, au-delà de la voix... » (*Éch.* 130). Le retour ici, sur un « visage ouvert », du faciès qui en est la doublure, la résonance ontologique étrangère (un « masque »), appelle à reconnaître qu'un rapport analogue relie cette « musique » et la discursivité « sauvage » au corps du sujet dont ils pratiquent la fine cisaille, l'ouverture, l'« Échancrure » bien nommée, l'entaille vivifiante et mortifère. Cette non-coïncidence, saisie au cœur d'une réverbération, donne à comprendre en quoi Dupin peut se sommer d'« Écrire en se gardant du spéculaire, du simulacre » : il s'agit moins d'un refus du visuel, d'ailleurs intégré dans la réverbération, que d'un refus du même, à laquelle le poète préfère « la traversée du souffle, l'impossible traversée... [écrire] étant l'impossible... » (*Éch.* 134) du passage en tant que celui-ci préserve la différence radicale qui en est la condition. Ainsi, chez Dupin, l'ouverture détonne, elle « sort du ton juste » et de toute forme d'unisson ontologique pour convier à une composition d'écarts tendus et irréductibles : à « une ressemblance décalée, distordue, sans maître, une discordance augurale, / rassemblant les lointains dans l'écart qu'un seul trait négatif exaspère... » (*Con.* 98). En tant que telle, elle est la modalité même de la sortie révélatrice du corps et du langage : « note altérée tenue, subvertie, / — dissonance tirant le corps vers ce qui le jette hors de soi, et l'éclaire » ; discord livrant « le mot et le fruit dans la dissonance qui les révèlent... » (*Éch.* 170). On approche dès lors le rôle fécond rempli par ce qui semble de prime abord le plus hétérogène au langage dans l'étiologie poétique : à savoir le chaos de la matière obscure du monde (*hylè*).

En effet, dans la mesure où la négativité informe « est [ici] un noir exorcisé » (*Cv.* 20), « démentie par l'auto-expression³⁶⁸ » au sein de la résonance et sa « rhétorique sauvage » (*Éch.* 130), le chaos de la matière étaye, recoupe comme « un gisement d'images aveugles » (*Ct.* 84), la « non-écriture en activité dans le sous-sol de la langue » (*Ih.* 38). C'est ce qu'illustre nettement ce passage de *Grésil*, où s'atteste une « immanence à l'irréfléchi[*], non pas*] des résultats de la réflexion³⁶⁹ », mais des prémisses du poème exhumé à l'état naissant : « une obscénité bégayante / caressant, roulant cailloux // étranglant torrent // dans la gorge // [...] // la dilapidation / d'une rime intérieure jetée / à la romance, aux orties // [...] // dictée de

pierres / prédiction / pierrediction écroulée » (*Gré.* 291). Il donne en outre l'occasion d'observer et d'ouïr un rapprochement qu'insinuait déjà le choc de la dissonance, entre l'altérité détonnante de l'ouverture et la détonation corruptrice de la matière et du langage. La « dictée » de la « pierrediction » répercute ainsi en chaque consonne l'éboulement d'une écriture dont « la dilapidation » même est informante, puisqu'« elle n'est lisible que dans le rayon de son agonie, dans le souffle anticipé de son explosion, — et comme soulevée par le souffle... » (*D.* 229). Tout comme si elle dégageait le grisou d'un pneuma impersonnel³⁷⁰ dans le magma terrestre, la voix dupinienne est, de la sorte, en proie aux forces disruptives et propulsives de « réverbérations meurtrières » désubjectivées et le plus souvent extraites du minéral.

D'une part, à ces forces destructrices et fondatrices correspond le pullulement des points de suspension, qui mettent en valeur la plasticité ambiguë du matériau poétique. Celle-ci réfère à la fois à la dimension explosive d'une discursivité dont des pans entiers semblent s'être effondrés, et à la ductilité du magma verbal, dont l'« auto-organisation » est fondée sur le « rythme », conçu comme « forme improvisée, momentanée, modifiable », et qui, « par-delà les inconséquences syntaxiques et sémantiques, [...] instaure une continuité nouvelle qui inclut en elle la rupture³⁷¹ ». D'autre part, ces forces équivoques sont à lier à l'énergie entropique de la raucité vocale, que Finck autant que Quillier, ont associée à une « minéralisation [...] de la voix³⁷² ». Une notation d'*Échancré* mise en relief par les deux commentateurs démontre à cet effet, par sa structure chiasmatique, que « Le pneuma secoue le magma » (*Gré.* 268) dans l'exacte mesure où la matière tellurique ébranle, en la fissurant, la parole par sa puissance : « quoique rauque et friable, roche et voix » (*Éch.* 179)³⁷³. Ainsi, si la « réflexivité des mouvements de phonation et de l'ouïe » constitue « le point d'insertion du parler et du penser dans le monde du silence³⁷⁴ », la raucité dupinienne désigne conséquemment, sur le versant du « chiasme / assourdissant » (*Con.* 79) duquel elle relève, le point d'insertion d'une énergétique ravageuse, érosive, « silencieuse » de la matière, et plus spécifiquement, du roc, dans le champ du langage. C'est ce qu'indiquent deux passages significatifs où les vociférations d'une poétique de l'âpreté relèvent expressément de l'assimilation d'une matérialité corrosive, mais dont l'effet ruinant indique une intégration d'énergie. Témoigne de ce fait le double emploi qui y est fait du verbe charger :

« l'intonation de sa voix souterraine / charge d'acide, de gravier, de brouillard / les fissures, et la raucité, de ta langue, / la lumière, l'inachèvement de ta langue... » (*Con.* 95). Dans le second passage, l'aspérité des rauques vocalises fait entendre, — et voir, par l'hyperbole métonymique comparant leurs « fissures » aux crevasses d'une « gorge » minérale résonante —, la fine érosion de leur grain, qui donne à penser la tessiture vocale comme une membrane poreuse sur laquelle le « non-sens » de l'espace matériel du silence s'immisce dans la voix : « une voix crevassée de gorge nue, chargeant de non-sens ses fissures et sa raucité » (*Éch.* 196). Il faut en effet, chez Dupin, et bien que la raucité s'aggrave en atteignant le volume des grondements, des grognements et du « râle³⁷⁵ », ajuster l'oreille à la plus douce rugosité de la voix qui, toujours selon « l'excès » (*Con.* 21) et « l'absence de sens » que communique « la cruauté de l'accord » (*Con.* 18) avec le dehors, rend audible le « crissement de la soie » (*Éch.* 118) ou « de la plume sur la feuille » (*Con.* 23). Par ailleurs, c'est selon une même amplification que l'écoute des acousmates accueillis au fond du silence, comme en toute « musique / [...] alluvionnaire » (*Con.* 80), permet d'identifier la raucité de la chaîne sonore aussi bien « à la torsion / d'une mèche qui se consume (*NIJ.* 14), qu'au « calme / musicalement érigé // [...] répercuté / contre le rocher » (*D.* 263), tel un écroulement surgissant des sourdes parois du minéral.

Ce qui entre en jeu dans la résonance par-delà ses diverses modalités acousmatiques³⁷⁶ demeure cependant l'intégration d'un *éclat* de non-sens (par excès de sens) actualisant une « fusion du signe et de la lumière » (*Éch.* 147), « des remous de l'air » (*D.* 263) de la voix et du monde, révélant une « tergiversation de l'écoute ». C'est en effet ici par les rauques vibrations de la langue (tordant leur douce chaleur jusqu'à l'abrupt étouffement, « l'enrouement par quoi les racines mêmes s'expriment » (*Em.* 126)) que se traduisent les déflagrations sourdes ou violentes, corrélatives aux ruptures d'un corps traversé par l'ouverture. D'un corps ravi. C'est ce qui a fait remarquer à Jean-Pierre Richard que « [l]a consonance interne du langage, [...] l'instrumentalité propre du poème resteront [...] toujours liés [...] à l'exigence d'une sorte d'anéantissement léger et ardent.³⁷⁷ »

Tout en ayant un fondement ontologique dans la résonance de la « synthèse disjonctive », cet anéantissement est intimement lié au vertige occasionné par une dissonance qui, comme Patrick Quillier le relève, « ne tend plus [...] vers la réitération d'une consonance, mais vers l'absence de note, vers le silence³⁷⁸ », ce que suggère cette juxtaposition : « la septième, le silence », liée à la figure du « corps » raréfié, « à peine écrit / dissipé », dans *Contumace* (*Con.* 38). Le « morfil » éraillé et éraillant « de l'impair » musical, privilégiant la septième (« la voilure du sept », *Gré.* 290) parmi tous les degrés de la gamme, abîme le sujet de l'écoute par la volute d'une logique spirالية, asymptotique, creusant, sans les résoudre, les accents altérés et altérant d'un « chant qui est à soi-même sa faux » (*Gra.* 60) : chant faux du bouc qui dramatise, par lequel s'extrait le sujet, « si près de devenir sa dénégarion » (*Con.* 11), jusqu'en l'embrasement sans fond de « l'assassinat silencieux » (*Em.* 149). Le poète est, par cette verticalité de la sortie ménagée par la dissonance, projeté dans un exil sans échéance, plus vaste et plus insurmontable qu'« un millénaire [...] d'errance dans l'air musical³⁷⁹ » (*D.* 312)³⁸⁰. Il s'abandonne en des méandres dignes d'un labyrinthe borgésien, sans solution : « on saute un fossé rieur / on chantourne un faux départ / pour un nomadisme / atterré // le non-écrit a pris peur / et replonge dans la flaqué /// le truc c'est de bifurquer » (*Cou.* 59). On notera au passage ce qui, de la fluidité mélodieuse d'un lyrisme déjà contesté, est ici mis en péril par l'abrupt travail de coupure — systématique, de la scansion rythmique à la « vibratoire / syncope du non-sens » (*Sm.* 58) d'un « rauque chemin » verbal (*M.* 35) — introduit, après le tressautement du rire, par le verbe « chantourner ». Surface oblique, biaisée, produite par la taille des arêtes d'une pierre ou d'une pièce de bois ou de métal, le « [c]hanfrein » (*Éch.* 167) avait inscrit similairement le vers dupinien sous le sceau d'une poétique de la rupture liée de manière suggestive à la dérive : celle, indéfinie, du rythme supplantant le phrasé déterminé de la mélodie et l'unité de sens. Ces types d'outils se présentant dans l'œuvre comme des instruments musicaux à part entière sont à appréhender à l'intérieur d'un univers sonore qui se déploie en préconisant le heurt du frein. Ils sont à ranger avec les autres instruments percussifs « dont le rôle fondateur » fait pendant aux instruments liés à la mélodie qui, eux, « ne produisent le plus souvent qu'une mélodie mise en crise³⁸¹ ». Et Finck d'énumérer tous ces instruments lyriques engoncés dans la terre : « orgues de basalte du second ravin / [dont] le souffle manque » (*D.* 264) ; « unicorde à l'horizon d'une viole ensevelie » (*Éch.* 118), etc. Comme s'ils étaient les représentants du

battement ontologique éprouvé dans les résonances, véritable pulsation de l'être orchestrant la musique mélodique et vocale déchirée du sous-sol et un lyrisme vociférant fertilisé par l'énergie disruptive du silence. Tous deux, chant et sous-sol étant, selon de telles dislocations, modulés par un art poétique où « la terre écorche la voix » (*As.* 377)³⁸², voix au-delà de laquelle, au creux de laquelle, et comme par une autre voix qui serait « l'inconnu de la voix » (*Éch.* 175), il demeurerait donné au poète, « [m]ême mort, [de] rester à l'écoute. Rester inhumain. À l'extérieur de la voix. Comme la bogue d'une châtaigne. La flamme du coquelicot... » (*As.* 385).

On ne saurait enfin conclure ce trop bref examen de l'écoute dupinienne sans envisager l'ouverture dont elle est fonction à l'intérieur de l'organisation sémantique du poème. Ouverture du sens linguistique, celle-là, selon les trajectoires de signifiants d'une « voix touchée par la transhumance » (*As.* 384) au sein du paysage sémantique. Tout comme « l'oreille romane » entend au creux du minéral la « pierre respirante / à l'aplomb de l'écriture // du vautour crépusculaire / dont j'exècre la jactance / [...] / [...] // [...] / [...] // (chassé l'arôme et la peur / de son chiasme / assourdissant) » (*Con.* 78-79), elle suit comme une « veine de nuit dans la voix... » (*As.* 405) une concaténation de mots ouïs au cœur des mots comme par une autogénération de vocables. La plasticité du chaos verbal, révélée à travers la ductilité d'un rythme explosé et modelé par l'exhumation détonante d'un « souffle magmatique », submerge maintenant la structure sémique et les formations lexicales, dont l'enchaînement sériel relève du même écho. « J'avais juré ne chanter // que bribes bavures et bourrasques » (*Con.* 67), affirme Dupin, comme exposant sa défection dans une gradation confessant l'emballement d'une parole proliférante, dont les syllabes sont emportées par l'assaut, l'engouffrement de forces élémentaires au sein de ses propres réverbérations. La *terminaison*, en ces répercussions altérantes, s'ouvre à sa propre « extériorité » sémantique, en fonction d'une énergie que capte, recèle la matière du langage poétique. Que cette force propulsive trouve ou non sa source dans le *retour* de l'écho, et permette ainsi d'attribuer la mise en série aux troubles et autres parasitages de la réverbération, selon le sens étymologique de la « tergiversation / de l'écoute » (*Con.* 19) (« retourner » est l'un des sens originaux de tergiverser avons-nous dit, tout comme « détourner », « tourner le dos » : une manière ou une autre de « chantourne[r] » (*Cou.* 59), si

l'on nous permet cette association), elle relève moins d'une désubjectivation au sens strict que d'une sortie de l'instance d'énonciation recoupant la dimension autogénérative du signifiant. C'est le constat qui s'impose à interpréter dans une perspective syntagmatique l'énoncé suivant : « je m'abstrais de toi, je vole au-delà, dit la voix duplice, dit la ligne, la corde maîtresse, dont la vibration s'amplifie » (*Éch.* 140). Mais il peut, au même instant, recelant « une voix duplice », se confondre avec ce qui précède toute parole. Abstraite, « absente »³⁸³, l'instance externe et informante s'identifie alors, en tant que ligne, du vers ou de la voix, latente et à venir, en tant que parole d'horizon, au silence³⁸⁴. Mais surtout, la polysémie musiquée, affective, de cette « corde maîtresse » qui ne cesse de s'amplifier la relie à un silence vibratoire du sens « qui creuse son lit dans la parole » comme il se « loge dans le cœur bruyant » (*Em.* 166). Ce sont ces silences que libère et dont procède l'éclat du mot, rompu et sérié par leurs forces bouleversantes, qui nécessiteraient, pour leur lecture, une sémantique complexe des je-ne-sais-quoi et des affects. Un autre passage permet d'évoquer encore l'union de ces deux silences quand, par-delà tout jeu de signifiant, et comme s'il en recelait l'énergie, « [l]e moindre mot se charge de violence [...] la parole silencieusement irradie » (*Em.* 166)³⁸⁵. Les jeux paronymiques tendent à se présenter de même comme des amplifications d'irisations et de battements tonals imperceptibles dans le langage, les uns comme les autres étant captés par l'écoute acousmatique d'une sorte de discursivité latente et sérielle, engoncée dans le silence, et recelant en elle-même le silence. Ainsi, polysémiques (et polysémiques par polyphonie, car elles sont les concrétions de plusieurs strates de voix elles-mêmes sédimentées) les paronymies, les générations allitératives, les chaînes signifiantes se déploient en liant, par tous les troubles sémantiques qu'elles actualisent exemplairement, la « surdité » à l'« absurdité » de l'écoute³⁸⁶.

De part et d'autre de l'œuvre — de *Cendrier du voyage* à *Coudrier* qui en relance les dés —, des lignes, des lames signifiantes se trament qui menacent et bouleversent l'économie sémantique du code et l'unité du poème par leur logique associative. Elles éclairent de près ou de loin une « fêlure de la langue » (*Éch.* 140) par les torsions, les bifurcations sémantiques qu'opère l'exploitation de sa plasticité. Aussi est-ce selon la « précipitation vers la fête de la folie »³⁸⁷ relative à cette sériation, ce sens fuyant, fugué, filé de la « métaphore instrumentale » (*Éch.* 118) qu'« écrire est un jeu d'enfant » (*Retd.* 114), attestant une

modulation de la construction et de la destruction, et que l'absurde, surgi d'une « surdité » plurivoque et troublante, renoue avec le « dissonant » qui est son sens étymologique³⁸⁸. « Lise lisières liserons » (*Retd.* 89), suite initiale de *Rien encore tout déjà*, est, à titre d'exemple, un peu comme cette « corde maîtresse, dont la vibration s'amplifie » (*Éch.* 140) et s'excède, en excédant les limites, les « lisières » de l'univocité³⁸⁹. La triade prolifère en faisant détonner le mot, en le faisant « sortir du ton juste » et de ses gonds, procédé qui fissure le sens, le fait bourgeonner à partir d'une déhiscence phonématique.

Cette rupture créatrice souligne la dissension générale d'une oreille charnelle non tempérée envers l'autorité du code, à laquelle elle substitue le pouvoir et le sens autogénératif du chaos verbal. Non tempérée, cette oreille prend le parti d'une écoute emportée, sensible aux modalités naturelles d'un corps tonal qui transgresse et renouvelle les règles d'« écarts » qui régissent la juxtaposition discursive des mots. Aussi, ce n'est pas fortuit si cette forme de dissonance linguistique recoupe la discordance, étudiée ci-dessus, du rôle et des sourds grondements de la raucité, attestée dans le rapport catacoustique qui les relie à l'extériorité. Exacerbant tout autant la matérialité de la parole, cette dernière réverbérerait, selon la disharmonie d'une « cruauté de l'accord », le chaos minéral « par une rauque translation de sens » (*D.* 269). Et, de fait, comme il s'agissait, selon l'économie énergétique du poème, de « charger d'acide, de gravier, [...] / les fissures et la raucité, de [s]a langue » (*Con.* 95), par une « tergiversation empierrée d'éclat » (*Con.* 99), la réverbération d'« une parole dont l'éclatement concentre la sonorité » (*Con.* 97), Dupin trouve dans le jeu des chaînes signifiantes, comme en « la rauque jubilation de l'espace » (*Gra.* 83), une manière d'augmenter « la charge d'humour / l'aigreur d'une langue désaffectée » (*Con.* 15). Ainsi, alors qu'elle rend compte d'une topologie mouvante, dynamique et profonde de la subjectivité poétique par les résonances du monde et du for intérieur informant « la musique du chaos » verbal, l'oreille dupinienne inscrit le poème au croisement des poussées affectives du corps et des forces telluriques qui « accro[issent] l'illisibilité de sa charge ». (*Con.* 97) L'osmose fondatrice des flux sismiques, cosmiques et corporels, pulsionnels et pulsationnels³⁹⁰, captée par l'écoute acousmatique des réverbérations explosives et croisées du souffle et du roc, achève de placer le « contre-chant disloqué » (*Éca.* 48) de Dupin à l'enseigne d'un lyrisme dépersonnalisé. Décrit de la sorte, ce dernier s'oppose aux deux

grands axes de l'idéologie musicale de l'expressivité symboliste relevés par Laurent Jenny : l'expression du moi et l'expression de la vie.

Il ne s'agit pas ici, selon les divers courants divergents et contradictoires qui ont nourri cette idéologie musicale, — des idéalismes inspirés de Schopenhauer ou de Bergson à leur « physiologisation » qui firent concevoir le vers comme le conducteur d'« une décharge nerveuse », ou d'un fluide vital³⁹¹, — de communiquer un strict état d'âme ou un simple courant de vie. À l'écoute des résonances du monde et du soi, et régulant l'émergence de la parole, l'oreille dupinienne offre une médiation et fait entendre la solidarité de ces deux projets. Elle dépasse à la fois toute forme de moi profond dont le poème manifesterait l'unicité et l'autoaffectation, et le matérialisme pur d'une transmission de flux ou de décharges impersonnels. À cet égard, la réverbération des parois pierreuses, véritable *ekplexis* lié à l'éboulement des mots constituant l'écriture, figure, sur le plan de l'imaginaire, le travail crucial des répercussions d'une ouïe charnelle dans le procès de création, et elle exemplifie, à ce titre, deux modalités contemporaines de l'extériorité de la subjectivité poétique. Elle invite à substituer à l'idée de l'unicité et de l'intériorité d'un moi profond, un décentrement ontologique fondamental : l'expérience ek-statique d'un moi divisé qui demeure, dans le monde et jusqu'au plus profond de lui-même, à l'écoute de sa voix et des résonances acousmatiques étrangères qui traversent son corps. Elle désigne ensuite la modulation des résonances du moi et du monde dans les orbes du langage esthétique par un travail d'écoute de la matière verbale précipitée dans l'espace expressif du poème. Si le poème dupinien peut élever la voix de l'être en rendant sa parole sensible aux résonances les plus subliminaires, c'est donc en vertu d'une « acousmatique du signe [qui] est cette écoute des interstices qui font jouer les éléments sémantiques, des pulsations qui redistribuent sans cesse les valeurs sémiotiques, des rythmes qui recomposent de façon déterminante la double articulation. ³⁹²» Par sa prise en compte des effets complexes d'une extériorité charnelle, foncièrement auditive, ou prise en charge par l'audition proprioceptive, sur le langage, elle est, comme le stipule encore Patrick Quillier, « tout autant fonction de flux que de dispositif articulé³⁹³ », caractéristique pouvant être attribuée au discours intérieur informant le poème. Or maintenant, si l'écoute des vibrations, des irisations et des déflagrations du chaos tellurique, pneumatique et verbal a permis d'approcher la poésie de Jacques Dupin comme un travail

acroamatique révélant la discorde dépossédante et ensauvageante de l'expérience naturelle, nous sommes appelés à approfondir les enjeux de « l'acousmatique du signe » en prêtant l'oreille à la prosodie de John Montague, si sensible aux univers sonores qui ouvrent des trajectoires d'appartenance au territoire et au cosmos.

2.2.3.2 John Montague et l'écoute des rythmes cosmiques

On ne saurait appréhender l'importance si cruciale de l'oreille dans l'œuvre de John Montague sans convoquer d'emblée le quatrième poème de la section initiale du *Champ rude*. L'art poétique lui-même y est présenté sous les auspices de la musique rurale traditionnelle dont il est l'héritier inespéré. Montague y parle du « crincrin » de son oncle, laissé dans les combles à la suite d'une déroute et de son exil sur le nouveau continent où « plus jamais [il] ne joua ». Mais de cet « art rural tu dans la discorde de Brooklyn » le poète allait s'emparer de la manière la plus inattendue :

J'assistai à ses funérailles à l'église de la Rédemption,
Puis, héritier improbable, renversai le temps
Pour retourner où il naquit.

Durant mes années d'école, le crincrin rouilla
(Le pont tomba, les cordes cassèrent)
Réduit à un jouet puant la colophane.

Les paysans me demandèrent si j'avais la musique
(Toute la famille l'avait eu) mais le crincrin fut en pièce
Et les chevrons refaits, avant que je découvre mon art.

Vingt années plus tard, j'ai vu l'église encore,
Et promis de me rappeler mon imposant parrain
Et son art rural, comme je le pouvais

Ainsi la succession passe, par les mains les plus étranges.³⁹⁴ (RF. 14)

À bien y regarder, on trouvera plusieurs éléments caractéristiques de la poétique de Montague autour de ce legs déterminant, à commencer par la perte, le reste ou la réserve qui

marque la passation. La mort de l'oncle entraîne en quelque sorte un devoir de mémoire pour restituer un savoir, une technique déjà engoncés dans l'oubli et intransmissibles dans leur intégralité en raison de la substitution du médium artistique. L'entrée en poésie est donc elle-même structurée par quelque chose de cet échec « à revenir » (RF. 83) et à faire renaître le passé, qui est à la fois la source de la plainte montagusienne du territoire (« Yet something mourns » (RF. 82), et la condition de ses incessantes traversées (« all my circling ³⁹⁵ », RF. 83) par le corps et le langage pour le raviver. Cependant, l'appel implicite à accorder son art au don musical du clan familial et la promesse de mémoire scellée par le poète à l'égard de l'oncle font miroiter la possibilité d'une transposition, d'une survie par-delà toute discontinuité. C'est ce que le déplacement inhérent à la succession indique aussi ultimement, désignant, au lieu du legs de l'instrument, la possibilité d'une adaptation de l'expression musicale à l'expression prosodique. De ce fait, la disparition des formes traditionnelles de la culture et des ancêtres du clan représentés par le violon paraît sujette à une modulation. Et ce d'autant que, comme « enfant » membre de la « famille tribale », le poète est à même d'assurer la survie du « clan » dont ces mots familiaux sont les significations gaélique et écossaise. Dans cette perspective, on comprend que chanter la famille rapprochée puisse être une manière choisie d'éveiller la tradition culturelle et collective la plus enfouie par-delà les clivages historiques et l'aliénation contemporaine. On ne s'étonnera donc pas de ce que, contre toute perspective binaire, le deuil recèle dans l'œuvre la possibilité même d'une reviviscence du révolu dont il est l'une des modalités privilégiées. Dans cette logique, l'errance spatiale et temporelle qui échoit à Montague comme un destin inéluctable est d'être une valeur strictement négative. Elle se révèle au contraire, et au sens fort, la condition *sine qua non* d'une *inventio* poétique de l'originnaire à travers la prospection rétrospective du territoire du clan et au moyen de la forme poétique autochtone la plus vieille d'Europe, la poésie des lieux. À considérer aussi que le phénomène sonore ou musical est généralement au cœur de la résurgence du passé, on sera à même d'apprécier encore un dépassement des dualismes de l'absence et de la présence, du passé et de l'actuel, du mythe et du réel qui, plus spontanément qu'en tout autre régime sensoriel, s'opère au sein de l'audible chez les poètes de l'incarnation. En délivrant les valeurs, les êtres et les sèmes des anciens systèmes de croyances ou des modes de vie oubliés et révolus qui leur étaient liés, l'audible s'avère ici la voie par où est révélée au poète la possibilité d'habiter

le territoire et de renouer avec le clan par-delà l'exil, les pérégrinations, le traumatisme politico-historique ou la défiguration des lieux. Le poème en ouvre et recueille les virtualités, les spectralités, comme les dernières braises que menace le monde contemporain par tous les déracinements et les assourdissements dont il est la cause. Tout en le démontrant, nous aurons l'occasion de constater en outre que l'expression des virtualités livrées par le foisonnement sonore et le « nomadisme de la voix » repose sur une modulation avant d'être proprement prise en charge par l'art poétique. Le surgissement des virtualités participe souvent, en effet, d'une écoute acousmatique qui en élève les résonances au fond du silence, ou en divers phénomènes auditifs, intérieurs ou extérieurs, lesquels réfèrent toujours à une forme d'intimité lointaine.

Un exemple assez représentatif de ce qui vient d'être avancé est fourni dans « In My Grandfather's Mansion » (« Dans la demeure de mon grand-père »), seconde section de *Speech Lessons (Leçons d'élocution)*, le dernier recueil du poète. À l'extrémité de son œuvre, au bout de sa longue pérégrination poétique pourrait-on dire, Montague revient sur les lieux de la demeure de son aïeul, qu'il n'a jamais connu et dont il partage le nom, à l'âge où il y habita, avec ses tantes paternelles, au retour d'Amérique. Ce lieu, étrangement familier s'il en est, est la scène des apparitions successives de son grand-père et de sa grand-mère, manifestations qu'on qualifierait volontiers de fantomatiques, si ce n'était qu'elles s'adressent à Montague avec la portée d'une voix qui ne peut être que de chair. Il s'agit donc d'acousmates entendus³⁹⁶ dans le for intérieur et, qui plus est, différés au-delà de leur première audition, puisque c'est le poète du vingt et unième siècle qui recueille et compose le dialogue intérieur. D'emblée, l'écoute acousmatique de Montague se révèle donc un dispositif de *nekuia*, ou d'invocation des morts, qui confère à l'œuvre une dimension fortement épique. Or, ce dispositif sonore a tôt fait de faire entendre sa complexité et sa singularité, car les ultimes évocations vocales des membres du clan se déploient ici par déhiscence à partir d'autres phénomènes auditifs auxquels elles sont reliées par concaténation. Cette ascendance les range dans la catégorie particulière des acousmates à laquelle appartiennent les sons entendus à l'intérieur d'autres sons. Ainsi, dans le « Prologue », qui se conclut par l'apparition cette fois visuelle du grand-père, le patriarche surgissant sur son cheval vient apostropher son petit-fils (« Mais John ! / Ce fut toujours *mon*

nom³⁹⁷ » (SL. 38) suite à deux manifestations sonores entrelacées. C'est, d'une part, l'une des plus vieilles chansons d'Irlande, la berceuse *Castle of Dromore* que les tantes du petit Montague lui chantent très certainement³⁹⁸, et qu'il fredonne partout, « chantant dans le crépuscule d'été / quand le travail était fini », « chantant aux poules / juchés sur leurs perchoirs, / chantant pour le vieux Tim / trépignant dans l'écurie », « ménestrel solitaire / de rêves familiaux, avec / ma ménagerie privée / de fantômes et d'animaux³⁹⁹ » (SL. 37-38) ; et nous trouvons bien sûr ici la musique au cœur du destin poétique que cet extrait figure : préserver par le chant la matière des récits et des traditions collectifs autour desquels un peuple manifeste sa cohésion, sa vie et son identité.

D'autre part, il s'agit d'un phénomène strictement acousmatique, mais qui s'inscrit dans l'univers sonore aérien, à savoir le nom du grand-père, inscrit sur une pancarte de propriété et que le jeune Montague lit en passant tandis qu'il chante, ce qu'une très belle image, exprimant avec force le passage générationnel, suggère par l'intrusion de la berceuse dans le nom : « mon soprano intact de garçon / brisant la membrane du couchant, / ce signe de propriété / à mes pieds : JOHN MONTAGUE, PROP. // *Esprits terribles de Blackwater / fée sauvage du Clan d'Owen...*⁴⁰⁰ » C'est donc ces deux phénomènes vocaux (on parlera d'une voix intérieure pour le second) qui catalysent l'apparition de l'aïeul, tiré de la mort par la berceuse aux accents funestes qui évoquent les plaintes des vents d'octobre et la « fée » maléfique du « Clan d'Owen » (la banshee). Or, contre tout horizon d'attente, le patriarche, qui entonnera lui-même un couplet de la chanson dont il est la profondeur, recommande alors au jeune homme de continuer de chanter, lui apprenant finalement que l'être fantastique lié à Owen a toujours suivi la famille. Encore une fois, la musique et l'univers sonore apparaissent donc comme le médium ou l'élément propice à une forme de « succession ». Ils assurent une préservation du passé, rendant précisément possible, ici, un dialogue avec l'ancêtre, par-delà le deuil, et l'inscription dans une filiation inaugurale, ce qui se joue à travers la discrimination des identités au cœur de l'hétéronymie du poète et de l'aïeul, assurée par l'écoute acousmatique. C'est, en effet, par l'entremise du dialogue intérieur projeté dans le dehors à partir de l'intériorisation de l'homonyme « John Montague » qu'une identification différenciatrice est rendue possible (« 'But John ! / That was always *my* name' », et éclaire la double équivoque du prénom et du nom du clan. C'est à partir de cette filiation que la

demeure ancestrale pourra, dans le reste de la suite poétique, être peu à peu habitée, que le lecteur sera invité à en parcourir les chambres et que le grand-père pourra à nouveau resurgir lorsque le petit Montague lira à haute voix son Ancien Testament, par exemple. On voit donc quels renvois structurants sont ménagés par l'écoute, non seulement entre le dedans et le dehors, jusqu'à l'expression de poèmes acousmatiques reposant sur l'écoute interne d'une mémoire esthétique, mais entre les sonorités elles-mêmes. Leur lien de contiguïté déploie une profondeur de résonances qui sont à la fois celles du corps et du lieu, laquelle finit par faire germer, ou se déployer, la voix du territoire, par cette aperception sonore qu'on nomme l'acousmate (précisément, ici, du type relevant de la catégorie des sons entendus en d'autres). Liés directement à une telle expression du lieu, la musique et l'univers sonore sont ultimement pris en charge par le poème qui en est le légataire, le « successeur » en quelque sorte, la caisse de résonance. Ainsi, sans même compter les chansons, dialogues et autres paroles qui pullulent dans cette œuvre par ailleurs marquée par l'oralité du style, la dernière suite permet d'apprécier en quoi l'écriture du territoire nécessite une profonde écoute des voix, et de la voix du poète lui-même : « Montague a compris que, tout comme il doit porter son attention aux rythmes du monde, il doit être attentif aux rythmes et aux énergies des mots, parlés aussi bien qu'écrits⁴⁰¹ ». La raison en est que les voix ne sont pas, à proprement parler, étrangères à ces rythmes naturels, mais que leurs modulations et leurs accentuations, comme une sorte de faisceau, en recèlent et communiquent les accents, au même titre que la voix de l'aïeul vocalisait dans ses tessitures diverses *sonorités* liées au territoire.

Parfois, bien qu'il puisse désigner les secousses les plus sourdes du sous-sol en vertu d'un lien originaire du poète avec la terre, le rythme de la nature est entièrement associé à celui du corps, comme c'est le cas dans « Cloaque : le poète à trois ans » (« Clabber : The Poet at Three Years »), un poème dont la traduction depuis l'original irlandais de Cathal Ó Searcaigh implique d'emblée une dimension acousmatique. À l'intérieur de ses vers, c'est le clapotis de la boue où patauge l'enfant qui est modulé par sa voix, mettant au jour la physique de la parole poétique. À cet égard, le dialogue en discours direct, accordé à la musique de la terre, apparaît comme l'archétype, où le noyau acousmatique à partir duquel se déploie la résonance prosodique :

'That's clabber ! Clutching clabber
sucks caddies down', said my father harshly
while I was stomping happily
in the ditch on the side of the road.
'Climb out of that clabber pit
before you catch your death of it !'

But I went on splattering and splashing,
And scattering whoops of joy :
'Clabber ! Clabber ! I belong to it,'
although the word meant nothing to me
until I heard a squelch in my wellies
and felt through every fibre of my duds
the cold tremors of awakening knowledge.

O elected clabber, you chilled me to the bone.⁴⁰² (DS. 34)

En effet, les éclaboussures phonétiques qui aspergent littéralement les strophes par la répétition du phonème [k] apparaissent comme des échos du phénomène acousmatique qui résonne à l'intérieur du doublon : « Clabber ! Clabber ! » Et tous manifestent, répercutent une sorte de dispersion de la boue dans l'air autour du choc d'un pas dans l'eau (on pense bien sûr à « cold », « catch », mais surtout à des termes comme « climb », « squelch » ou « scattering »). Le poème est également traversé par d'autres échos sonores qui, selon le schème concentrique du jaillissement, paraissent directement informés par ces deux premiers phénomènes phonétiques aux sources de la modulation acousmatique qui s'opère dans le langage. On pourrait évoquer d'abord le léger clinamen qui fait passer de « squelch » à « wellies » comme on s'excentrerait d'un orbe et qui fait entendre le son de l'eau dans les bottes ; mais c'est également la répétition parallèle de « splattering and splashing », sortes de sauts à deux pieds, ou le battement ternaire de « in the ditch on the side of the road » qui peut être assimilé au rythme éclaboussant des pas joyeux dans le fossé. Par toutes ces significations suggérées, parmi d'autres, par le rythme ou la couleur phonétique, un poème comme « Clabber » se donne à penser comme une modulation langagière qui prolonge, dans un continuum de résonance, la réverbération acousmatique d'une expérience auditive. Il n'est pas, en cela, régi par une finalité mimétique, au sens où il faudrait imiter le phénomène entendu au fond de soi : il se comprend comme une série, une succession d'adaptations interprétatives d'ordre musical, qui inscrivent le phénomène dans le réseau des orbes sonores,

aériennes et acousmatiques, qui l'enrichissent et déjà l'ont transformé. La voix poétique au sens large est ici concernée et, contre toute idée de mimétisme, sa participation créatrice à l'acousmate est circonscrite par la notion de « nomadisme de la voix » à l'intérieur de l'acroamatique de Patrick Quillier. Ainsi dit-il :

Le nomadisme de la voix est inséparable de l'acousmatique du signe et c'est pourquoi l'intonation [au même titre que les procédés] n'est pas que le simple coloriage d'une forme qui porterait le sens à elle seule, mais elle module cette forme pour la parachever, dans un mouvement incessant.⁴⁰³

Ce travail d'adaptation participe intrinsèquement du type d'écoute acousmatique dont relève la traduction, qui en passe par l'intériorisation, par la voix interne, du poème original. Le fait est que les « traductions » de Montague, tout comme certains de ses propres poèmes repris et modifiés d'une version à l'autre, ou différemment interprétés selon le sens compositionnel que leur confèrent les divers recueils où ils s'insèrent, ne sont pas des traductions conventionnelles. Tous ces textes contiennent une part de création explicitement avouée. Certes, à défaut de lire l'irlandais, on ne pourra témoigner de la part d'adaptation inhérente à l'élaboration de « Clabber », mais c'est très certainement en s'appuyant sur le « nomadisme de la voix » et de l'écoute que, dans « The Plain of Adoration » (« La Plaine d'adoration »), reprise d'un poème du onzième siècle, Montague confère à Cromm Crúaich, l'idole sacrificielle antique des Celtes, « sa forme crochue jusqu'à ce que / gros et étincelant comme un orgue de cinéma / il s'enfonce dans sa tanière.⁴⁰⁴ » (SD. 30).

Que ceci soit par ailleurs l'occasion de mettre en relief un autre apport majeur et plus systématique des modulations vocales au phénomène acousmatique. Il est d'autant plus signifiant de l'intégrer à l'analyse de « Clabber » qu'il est, d'une part, lié ici au travail de la traduction, et que, d'autre part, il révèle une dimension foncièrement culturelle du rapport intime et fondateur avec la terre qui y est figuré. La parole montagusienne est en effet ici structurée par certains traits formels de versification de la tradition gaélique⁴⁰⁵. L'un de ces procédés consiste en la rime vocalique d'un vers avec la pénultième syllabe d'un autre vers, ce qu'on observe à deux reprises, soit entre les deux occurrences de « clabber » au premier et

au cinquième vers, et entre « harshly » et « happily » du second au troisième. Aussi, de nombreuses assonances, figures constituant la principale modalité de la consonance gaélique, sont dispersées en diverses positions à l'intérieur des vers, tissant l'une de ces « formes musicales particulièrement complexes⁴⁰⁶ » qui caractérisent la poésie irlandaise (on aura relevé, à titre d'exemple, celles liant « ditch » et « pit » du quatrième vers au cinquième, « sucks » et « duds » du deuxième au douzième, ou « squelch » et « knowledge », du onzième au treizième). Une troisième réminiscence formelle peut enfin être désignée à travers l'emploi d'une rime qui s'apparente à la rime battelée, laquelle consiste, en poésie classique, à faire rimer le dernier phonème d'un vers avec celui de la césure médiane du suivant. Or même si dans la tradition gaélique ce procédé prosodique ne s'appuie pas nécessairement sur la rime comme telle, la consonance entre le dernier phonème du septième vers (« splashing ») et le quatrième pied du suivant (« scattering ») rappelle une structure assonancée courante dans la poésie irlandaise. Ainsi donc, comme les résonances dupiniennes l'ont attesté, l'écoute du monde, qu'elle s'attache à un objet désigné, ou relève de l'oreille acousmatique qui fournit une matière première si précieuse à l'élaboration poétique, est indissociablement liée chez Montague à celle du langage. Affirmer cela ne consiste pas à associer ces écoutes par un lien factice ou d'analogie en fonction d'une simple nécessité opératoire inhérente au médium langagier de l'art poétique. Au contraire, comme le montre l'œuvre des deux poètes, ces écoutes sont intriquées. L'acousmate s'y présente comme le dénominateur commun de l'écoute du monde (dont la source sonore, interne ou externe, est appréhendée) et de l'écoute du langage (manifestant sa dimension acousmatique à travers tout acte de lecture ou d'écriture). L'acousmate est « un autre terme entre musique et poésie, écrit et oral, phonocentrisme et grammatologie.⁴⁰⁷ » Lorsque, dans sa suite consacrée aux « Éléments du Lubéron » (« Elements of the Luberon »), le poète, immergé dans la nature et dans sa méditation contemplative, recense : « Mont Ventoux, cette montagne calme, / éclairé par la pâleur d'un coup de tonnerre ; / *L'éclair gouverne l'univers !*⁴⁰⁸ » (DS. 41), il rassemble par son oreille acousmatique le surgissement du tonnerre, indirectement perçu à travers la lueur de la foudre sur la montagne, et l'éclat de l'énoncé d'Héraclite, fulgurant dans les tréfonds de sa chair secouée par les forces naturelles⁴⁰⁹. L'italique suggère ici, autant l'intensité d'une parole embrasée, générée par la fulguration, que sa résonance interne et sourde, qui la désigne comme l'envers imperceptible du perçu, pensée advenant à une « chair ». Étant informé de la

sorte par la complexité et la profondeur de l'acousmate, creuset auditif et préexpressif du dedans et du dehors, le poème ne peut donc pas être dissocié d'une production naturelle, qui relève tant de la vie élémentaire que des modalités charnelles, hautement sémiotiques, du corps esthésique.

On comprend aussi que, tout désigné qu'il est pour rendre compte des résonances réciproques de l'environnement et des formes poétiques au sein d'œuvres acroamatiques, le concept d'acousmate ait été laissé pour compte par « une modernité forgée aux concepts binaires de la linguistique (son/sens, langage/parole, langue/discours, écrit/oral ⁴¹⁰ », fonction poétique / fonction référentielle). Tout en dépassant ces oppositions, il désigne le lien affectif et constitutif qui relit l'écriture poétique à son dehors. Sans évoquer les voix métaphysiques ouïes au creux de l'oreille et du cœur auxquelles il renvoyait chez les Pères de l'Église avant le changement de paradigme opéré par Apollinaire, il force à réhabiliter au sein des théories du signe, ces principes dont on s'est longtemps défié que sont l'émotion, « l'inspiration » ou « l'enthousiasme », ou toute autre notion faisant du poète un être habité par une instance qui le dépasse, [...] douteuse et du point de vue épistémologique et du point de vue simplement opératoire. ⁴¹¹ » À l'encontre de ce refoulement, qui servit à affermir la « clôture » du texte et qui favorisa, toutes partielles qu'elles furent, le développement des connaissances de la littérature, les poèmes de l'incarnation comparés jusqu'ici désignent, par leur ampleur acroamatique, la phénoménalité de la vie naturelle comme cette instance extérieure, aujourd'hui assumée, après des décennies d'abstraction moderniste, par tout un pan de l'époque contemporaine.

D'autres exemples abondent encore où, par l'intermédiaire de l'élaboration poétique, « l'intellect et l'univers / [sont] brièvement tenus en harmonie ⁴¹² » (*DS*. 18) dans les faisceaux d'une écoute sensible. Dans « The Hag's Cove » (« L'anse de la sorcière ») la voix de Montague s'accorde au bombinement des mouches au bord de la mer pour communiquer, grâce au fin parasitage d'une combinaison de phonèmes (« f », « s », « j », « k ») allitérés, le « chant des choses se désintégrant » :

Over the steeped, heaped seaweed
the flies, shimmering blue-black
and gold, sing their song of harvesting,
of dissolution, the necessary process
of putrefaction, decay's deadly drone.

Thick dragons' tails of wrack
frilled flutter of dulse,
a song of things breaking down,
other things feeding upon them,
a compost of heap of dissolving forms,
a psalm, a threnody of decomposition.⁴¹³ (DS. 14)

Cette germination phonétique inhérente à l'écoute de la nature inscrit la musicalité du poème au carrefour des forces de vie et d'entropie qu'il met en scène. En effet, son pullulement de résonance prosodique, sorte de génération spontanée fondée sur l'acousmate, « laisse affleurer à la surface de l'écriture une sorte de chaos verbal sous-jacent ». « Le poète régresse en deçà de l'état construit de la langue, pour explorer ses possibilités enfouies, ses « naissances latentes⁴¹⁴ ». Ce que dit Collot ici à propos de la poétique dupinienne s'applique point pour point au travail de Montague, dont l'expression trouve, sinon dans l'atteinte au code, du moins par l'érosion des frontières lexicales, ébréchées par la résonance d'un sourd grésillement, une voie par où s'accorder aux riches nuances du registre sémiotique de l'acousmate. Aussi *Le Marin ivre* (*Druken Sailor*), pour évoquer le poète à travers la figure tutélaire du recueil présente à la fin de « l'Anse », est-il celui qui, « balançant au bord de la falaise / comme l'esprit au bout de sa longe s'effilochant », s'enivre par son œuvre d'une subtile et heureuse déliquescence du langage et de l'économie sémantique du code, pour « Se permettre d'être avalé encore, / réabsorbé par l'épaisse douceur de la nature / (*Sur les algues entassés, détrempés / les mouches chantent leur chant de récolte / ce scintillement frénétique du déclin, / ce labeur vorace de la création*⁴¹⁵ » (DS. 15). Et c'est ainsi que l'écoute acousmatique des rythmes et des autres musiques naturelles, reconduite à travers la prosodie (si on en croit ici la reprise en italique des vers des deux premières strophes qui illustre un assujettissement à la nature⁴¹⁶), finit par recouper celle du rythme ambigu de la vie elle-même, dont les proliférations et l'avancée créatrice, organiques ou esthétiques, participent d'une dissolution transformatrice des êtres et des formes. D'une « mort infinie / naissance incessante⁴¹⁷ », comme le dit l'« Ermite » (« Hermit ») à l'écoute des célestes « structures de

la nuits essaim- / ant autour de la mansarde » (DS. 18). Or nous touchons là, au plus près de ce mouvement vital paradoxal, un motif primordial de la poésie montagusienne. L'attention esthétique à la *phusis* croise en effet le rituel universel d'un rythme de la vie, tel que de multiples cosmologies mystiques ont pu l'hypostasier en tant que principe originaire et fondateur. Permettant de relier une société modernisée à sa culture native tout en affiliant celle-ci aux grands systèmes de croyances universelles, la reconnaissance et l'expression de la rythmique fondatrice a pour effet d'ouvrir une société aliénée, recluse et déchirée de luttes intestines à ses racines, à ses horizons transnationaux et à une perspective d'harmonie entre les peuples⁴¹⁸. Or, l'écoute du rythme cosmique se décline dans l'œuvre en diverses modalités, dont les implications peuvent cependant être rassemblées à travers le souci général « de décrire les rituels qui donnent forme [et sens] aux détails de la vie.⁴¹⁹ » L'écoute des grouillements de la décomposition sur la rive de « L'Anse de la sorcière » est certes emblématique d'une telle volonté. Mais elle permet en outre de diriger notre attention vers deux autres modalités de la rythmique primordiale.

D'abord, elle est investie par le rythme transcendant du principe féminin, lié aux rites de la fertilité et de la mort, dont le va-et-vient de la houle est le symbole et l'expression. Or, mis à part le foisonnement prosodique lié à celui de la pourriture qui inscrit un horizon de vie dans la mort, il se présente plutôt dans son versant négatif par l'évocation du naufrage d'un capitaine qu'on devine causé par la sorcière à la malignité légendaire. Or, l'apparente binarité de ce qui semble ici relever d'un battement dialectique doit être ressaisie par la description d'une rythmique complexe et ondulatoire. Celle-ci s'impose en effet dans l'analyse de la figure transversale du principe féminin, lequel articule les grandes dichotomies et autres champs de forces de l'œuvre, des tensions d'Éros et de Thanatos à celles des répulsions et des attractions amoureuses, en passant par le passé et le présent, le mythe et le réel et, croyons-nous, les créations poétique et naturelle. La figure mythique centrale et récurrente de la *Cailleach*, à la fois sorcière et déesse matricielle, est, par exemple, très souvent présentée dans sa plus touchante humanité. Elle se révèle dans « L'égline sauvage » (« The Wild Dog Rose ») une vieille femme victime des légendes populaires. Avant de tendre l'oreille à son histoire, le poète va vers elle en traversant les illusions : « Derechef m'étreint / l'ancienne peur sacrée, la frayeur enfantine / à la vue du large nez crochu, des joues / [...] /des yeux

dans leurs orbites, [...] / [...] // mais cette fois soutiens / retourne son regard, par salut, vers elle / qui me salue, d'un air d'amitié.⁴²⁰» (T. 16) Entité maléfique et païenne, elle est, au terme de la rencontre de son humanité souffrante, *édifiée* par une association avec la Vierge, rendue possible par l'interposition du symbole de l'égilantine dont elle parle et à laquelle Montague l'identifie. C'est à travers la même attention à sa parole que la *Cailleach* se trouve humanisée dans « The Hag of Beare » (« La sorcière de Beare »), le poème qui suit « The Wild Dog Rose », mais pour relier l'époque contemporaine au passé le plus reculé, puisque les vers sont une adaptation d'un poème irlandais du neuvième siècle. La voix qui les entonne à la première personne est celle d'une ancienne courtisane qui, voyant un terme au déclin de la vie, la compare à une marée (« J'ai à peine une demeure / Aujourd'hui, sur cette terre. / Où fut le flux vital / Tout est reflux.⁴²¹», T. 22), mais dont le mouvement accomplit la synthèse de l'ascension et du jusant, car c'est le passé que son regard rétrospectif met au-devant d'elle et recréer par sa profération : « les rares cheveux gris sont mieux / assombrés par un voile. // Pourquoi m'en ferais-je ? / Nombreuses sont les claires écharpes / qui ornèrent mes cheveux / à l'époque / où je buvais avec les nobles. » (T. 20) Ainsi l'inexorable reflux est dans la course de sa cause perdue, parsemé de perspectives sur le temps du *flux* qui culmine avec l'affirmation d'une pérennité naturelle et sociale : « Aucune tempête n'a renversé / la royale pierre dressée / Chaque an la fertile plaine / produit sa crue dorée de graines. » (T. 21) C'est d'ailleurs sur cette faculté de poser devant soi l'horizon du passé pour le retrouver, le recréer dans le monde et dans le poème, à la mesure des temps et des styles actuels (notamment la forme libre) que repose, pour une grande part, la rhétorique montagusienne. Nous aurons maintes fois l'occasion de revenir, au chapitre suivant, sur cette orientation singulière du regard rétrospectif épousant la prospection du territoire. Notons pour l'instant que c'est par une articulation qui emprunte sa structure au modèle ondulatoire des rythmes de la vie et de la mort, du passé et du présent, que l'amour et la colère s'allient en dépassant la dualité du battement dialectique dans cette œuvre. La souplesse inhérente à la notion de modulation doit donc, dans ce domaine encore, la faire préférer à la dialectique, qui polarise trop drastiquement ses termes, étant marquée, d'ailleurs, par l'histoire de la métaphysique, tandis que la première décrit des formes, conceptuelles ou non, qui relèvent de l'osmose et de l'anamorphose.

Montague est versé dans une poésie amoureuse qui puise consciemment aux sources intarissables de la tradition troubadouresque. Si elle s'en distingue par une certaine contemporanéité des mœurs inhérente à son cadre référentiel, elle renoue par-delà les époques, avec les tensions irréductibles et simultanées marquant le rite d'amour courtois, et même au-delà, avec ce qui se laisse appréhender comme un rythme immémorial de la passion. Ainsi, dans le poème éponyme « Tides » (« Marées »), dernier de la section « Summer Storm » (« Tempête d'été »), qui explore le thème majeur de la discorde des amants⁴²², l'ambivalence du désir fait retentir sa rythmique motrice cosmique à travers l'écoute simultanée des poussées complémentaires d'attraction et de répulsion :

The window blown
open, that summer
night, a full moon

occupying the sky
with a pressure of
underwater light

[...]

[...]

[...]

[...]

[...]

after long separation,

we begin to make
love quietly, bodies
turning like fish

in obedience to
the pull & tug
of your great tides.⁴²³ (T. 14)

La forte dynamique sonore de la fenêtre brisée, associée aux cris de la rupture et de la répulsion, se superpose ici à la douceur subliminaire d'une « pression » lunaire dont on sait l'effet d'attraction sur les eaux. Dans cette mesure, si la figure de la marée recouvre une connotation érotique dans la dernière strophe, où les amants semblent s'abandonner aux

seules forces gravitationnelles de l'amour, l'écoute du grand principe rythmique féminin nous incite à l'associer plus fortement à la composition d'un champ de forces contradictoires, complémentaires et universelles qui structurent le désir. Celui-ci ne se donne à comprendre en effet qu'à travers la double résistance qui nuance et, à la fois, permet l'expression de l'amour et de la haine (ou de la colère) par l'opposition d'un principe contradictoire. En mettant de l'avant cette complexité rythmique du désir, le poème nous dit encore que le poète, à travers le modèle de l'amant se soumettant aux forces d'attraction et de répulsion dont l'amante est dépositaire, est celui qui s'accorde aux mouvements du principe cosmique de la déesse mère qu'elle incarne. C'est ce que l'identification, fréquente dans la littérature mythique, comme dans *Tides*, du corps féminin et de la mer permet d'avancer, et que la personnification de la terre mythique dans *A Slow Dance (Une danse lente)* laissait présager. Relisons dans cette perspective, les premiers vers de « Message » où nous avons décrit le rapport charnel sous-jacent à l'anthropomorphisation de la Terre mère : « With a body / heavy as earth / she begins to speak⁴²⁴ » (SD. 10). Rappelons qu'il appartenait, dans le poème précédent, au danseur de faire surgir cette parole de la terre (« Then the dance begins [...] the earth begins to speak ») par l'abandon érotique à une transe extatique (« Totally absent, [...] the branch of the penis lifting, the cage of the ribs whistling »). Celle-ci permettait la canalisation physique de l'énergie tellurique (« the rhythm spreads upwards [...] to pass down the arms like electricity along a wire ») à la faveur d'un aveuglement mental et visuel (« the head lolls, empty, [...] The sight has [...] faded from your eyes ») lié à l'écoute intime des pulsations d'un corps (« Your ears buzz a little before they retreat to where the heart pulses ») identifié à la nature. La renaissance corrélative à cet assujettissement transformateur à la Terre mère (« In wet and darkness you are reborn, the rain falling on your face as it would on a mossy trunk ») permettait encore d'identifier la danse d'un corps naturalisé à celle d'un verbe charnel et musiqué, fortement accentué, bouleversant la discursivité par un mélange du souffle poétique et des « exhalaisons » d'une nature divinisée (« your breath mingling with the exhalaisons of the earth, that eternal smell of humous and mould.⁴²⁵ » (SD. 9) On aura noté au même instant l'anéantissement de la conscience claire dont cette renaissance est fonction, éclairant la mystique du Rythme de la féminité cosmique.

Son caractère ondulatoire se manifeste dans le champ amoureux avec un maximum d'économie dans une strophe, traduite du neuvième siècle, intitulée « A Meeting » (« Une rencontre »). La figure d'une jeune fille y est liée, par l'expression d'une ambiguïté parfaite, à la vie et la mort, au familier et à l'étranger, à la positivité et à la négativité du désir : « Le fils du roi de Moy / rencontra une fille dans les bois verts à la Saint-Jean : / elle lui donna les fruits noirs des buissons d'épines / et tout ce que pouvait contenir ses bras / de fraises, où ils s'étendirent.⁴²⁶ » (T. 35) On reconnaîtra ici la bivalence du cadeau offert, poison ou élixir, enivrant ou délétère, qui correspond à la valeur traditionnellement équivoque de la fête du solstice d'été, dont le rituel est indissociable du plein essor et du déclin de la lumière, comme des motifs qui lui sont subordonnées. Cette condensation maximum de vertus et de forces complémentaires hypostasiées à l'intérieur de la mystique du rythme est de nouveau versée à l'oreille dans le poème suivant « Love, a Greeting » (« L'amour, un salut »), qui s'inscrit dans la tradition troubadouresque de l'hommage, tout en intégrant la dualité d'une féminité essentiellement identifiée à la vie et de la mort. Toute la douceur et l'attrait érotique, esthétique, voire ontologique, que la femme représente pour le poète se laissent mesurer à l'aune de la mort à laquelle ils offrent une « réponse ». Cette polarisation incontournable, fatale, de toutes les valeurs vitales est modélisée par le paradoxe d'une rime dissonante, donnée à entendre dans la dernière strophe :

L'amour, un salut
dans la nuit, une
bonté passagère,
l'humide odeur de feuille
des cheveux, de la peau

ou la lutte d'une
vie pour échanger
avec l'étrange
chose habitant une femme —
visage,

seins, fesses,
sac de miel
de la chatte —

attirant pour oublier,
engendrer, une forme d'art

ou (la rime finale
sonnant son demi-ton)
une réponse à la mort.⁴²⁷ (T. 38)

C'est la parole poétique fondée sur l'écoute acousmatique des mots qui parvient ici explicitement à faire résonner sur le plan harmonique la contradiction subsumée par le Rythme du Principe féminin. Entre la matrice et la tombe, que l'anglais unit par la rime de « womb » et de « tomb », en signifiant leur rapport à la mort avec laquelle elles font communiquer, la femme se présente pour le poète comme la source et le médium d'un désir et d'un mystère vital et créateur, mais qui ne prennent sens que par opposition avec leur fatale destruction, par un néant qui marque l'origine et est désigné par son corps. Ainsi, d'une part, le bref écart face à la mort, représenté par les forces de vie et de création liées à l'amour de la femme, est l'occasion pour le poète de parvenir à sa réalisation poétique et à la connaissance de lui-même par l'allégeance vouée à sa muse. Ceci est indiqué par notre traduction de « truth » par l'« art », qui est une manifestation de la « vérité » qu'engendre la femme selon le sens littéral. Mais, d'autre part, malgré la parenthèse qu'il symbolise entre les deux néants de l'origine et de la mort, l'écart signifié par la femme et le poème est entouré et traversé par eux. Au risque de nous répéter, il ne pense qu'en fonction d'eux. Ce que signifie donc, sur le plan acousmatique, le demi-ton de la rime décontenancée, c'est que les vertus de la femme et du verbe lyrique sont une « réponse » à la mort dans l'exacte mesure où cette réponse implique un « dialogue » ou un rapport contaminant avec elle, et que celle-ci leur communique une valeur mortifère. Cette apparente dualité confère leur sens à la rime dissonante, et à la parenthèse qui l'annonce et met en abîme sa modalité de rapport sur le plan du discours : toutes deux, en réalité, donnent tout à la fois à penser la coïncidence et la différence entre, d'un côté, la vie, l'amour, la tendresse, l'art et, de l'autre, l'anéantissement et la perte. À cette forme prosodique de la « synthèse disjonctive » répond la scission unificatrice du poème en deux paires de strophes dont la première évoque la vertu et le mystère de la femme et, la seconde, par un choc analogue à celui que crée le demi-ton, les attributs sexuels qui permettent son accès et le charme qu'elle opère à des fins procréatrices, autant de valeurs *negatives* aux yeux de la tradition chrétienne, mais qu'ont mieux intégrées les systèmes de croyances païens, comme en témoigne la figure duelle de la *Cailleach*. Rappelons que, dans son effort d'enracinement dans le territoire, Montague est appelé à

reconnaître son appartenance historique à ces deux traditions, et que leur divergence et leur convergence, précisément autour de la figure éternellement ambiguë de la femme, peuvent donner la mesure de l'harmonie trouble et détonante livrée par l'acousmate. Or, son sens étant intimement rattaché à l'écoute des modulations du Rythme du principe cosmique féminin, la valeur du demi-ton doit être interprétée simultanément de manière positive. Ainsi seulement peut-il être compris pleinement comme modalité tonale de la « synthèse disjonctive ».

Selon le point de vue adopté, c'est au champ de la vie ou de la mort que peut être associée la dissonance harmonique. Elle peut symboliser une positivité globale des valeurs de la féminité et de l'art qu'elle suscite, entrevus comme un temps, ou un *écart* vital, à l'intérieur de la rythmique cosmique qui les résout et dont le cycle fait la part. Se profile alors quelque chose d'une perspective païenne qui intègre dans sa vision de l'univers les valeurs de vie et de mort⁴²⁸. Puis, dans la perspective opposée et complémentaire, le demi-ton représente la négativité du Rythme ou de l'Être : il hérite des significations les plus mortifères d'une féminité liée au sensible et à la mort, et condamnée comme telle par les visions judéo-chrétiennes qui les rejette, comme le résume à lui seul le célèbre impératif du *Deutéronome* (30, 19) : « tu choisiras la vie ». Quoi qu'il en soit, malgré les nuances et les précisions qu'il faudrait apporter sur ce vaste sujet qui réclame à lui seul une enquête de fond, l'harmonie prosodique de « Love, A Greeting » nous intéresse en ce qu'elle révèle de nouveau une continuité entre le Rythme cosmique et l'expression poétique. Et, comme c'était le cas dans « l'Anse de la sorcière », où elle était orientée spécifiquement vers le monde naturel, c'est l'écoute acousmatique qui s'avère le creuset de sa modulation dans le langage. Le premier cas de figure consistait en une audition des notions de création et de déclin⁴²⁹ entée sur celle du vrombissement des mouches sur l'eau, lequel inscrivait un enracinement phénoménal de la notion transcendante du rythme, identifiée à l'effet de grouillement créé par le jeu de la matière prosodique. Dans le second cas de figure, le Rythme hypostasié est donné à entendre à travers l'écoute poétique du silence amoureux dans lequel le poète trouve son inspiration. Ceci doit être entendu de manière concrète, et non seulement dans la perspective d'un lyrisme qui, à travers la vénération du principe féminin, trouve en une figure divinisée la source magique de l'inspiration poétique. En fait, le silence des amants

consommant leur union se confond intimement à l'écoute d'acousmates réflexifs et du langage, c'est-à-dire du souffle (« Une lumière pâle »), d'une harmonie (« L'amour, un salut »), ou d'une forme, comme l'attestent les six tercets de « Tides » et l'effet de houle qu'ils créent, lequel évoque moins le bercement que le clapotis des marées en raison de l'absence de rime et de l'accentuation du rythmique consonantique. Il faudra également, en raison de la figure de la sorcière donnant son nom à l'anse, inclure l'ensemble des résonances prosodiques aux autres phénomènes captés par la fine écoute du poète. Nous sommes d'autant autorisés à le faire que, dans *Tides*, le principe féminin auquel Montague rend hommage est, comme dans *A Slow Dance*, identifié à la nature. Aussi, la dernière partie du recueil, où Montague se met à l'écoute, acousmatique s'il en est, des mouvements sous-marins, s'avère particulièrement éclairante, car elle fait la synthèse de tous les cas de figure mis en avant jusqu'ici, tout en laissant apprécier une participation plénière du verbe, littéralement emporté depuis les confins du silence, au Rythme des anciennes cosmologies auxquelles Montague est sensible. Deux exemples tirés de « Sea Changes » (« Changements profonds ») retiendront donc notre attention.

« Remous » et « Lame des fonds » décrivent, par le mouvement d'une tempête verbale formelle et prosodique, le déclenchement d'un tourbillon sous-marin qui absorbe le lecteur, tel Jonas dans sa baleine, au cœur du Principe féminin. Selon la fluidité ondulatoire de son rythme, sa puissance cosmique se déploie brusquement, mais au terme d'un progrès subtil que les êtres immergés dans le paysage distinguent par leur fine écoute : « Ce degré de turbulence à partir d'où le danger croit : // Le marin, le go- / éland ressent tout / changement, / la saute du vent / [...] / [...] / un calme inhabituel // un tremblement des algues / avant que la mer elle-même se mette à tourner⁴³⁰ » (T. 62). Or cette écoute est celle-là même dont fait preuve le poète à l'égard d'un langage dont l'essor est déterminé par les prémisses analogues de « remous » subliminaires. En effet (et l'ouïe du poète révèle ici sa filiation avec celle du *fin amor*, car il lui faut chanter, en consentant au risque, les mouvements et « marées » de l'hypostase féminine), la métrique des trois strophes initiales épouse tour à tour le plat silence, la subtile effervescence des signes auguraux, et la lente et vaste giration qui s'engendre dans la mer. Les longs vers encadrant les courtes secousses vibratoires du sizain médian, et le premier du distique, sorte de point de non-retour, « de turbulence » du

« tremblement des algues » à partir duquel tout s'enchaîne, témoignent de la fusion qui se noue dans l'oreille intérieure entre les petites perceptions du fond marin et la fluctuation des acousmates linguistiques qui concourent à la précipitation du poème. Cette solidarité est confirmée par la fin du poème. Quand le poète s'engage, avec le marin, dans le maelström figuré par l'abrupt resserrement métrique de la strophe finale (« le bateau — / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // [...] s'enfonçant plus bas / dans la graduelle intensification de la tourmente, / lente giration bleue et blanche / du furieux tourbillon / de l'eau.⁴³¹ »), c'est, plus qu'à un jeu d'analogie fondé sur une velléité créatrice, à un lien charnel proprement acousmatique entre la *phusis* et la *poiesis* qu'il s'abandonne et donne son attention. Seuls les « Remous » acousmatiques et proprioceptifs, des plus nets aux plus sourds, permettent en effet de décrire par un lien de résonances réciproques, un rapport autrement nécessaire entre les mouvements du fond appréhensé de l'océan et de la forme poétique, si l'on veut qu'ils soient ainsi l'image l'un de l'autre. Or c'est bel et bien cet horizon intérieur creusé par l'écoute charnelle des é-motions les plus enfouies que vise le poète pour accorder le rythme et les sonorités mouvantes et émouvantes de la forme poétique à ceux des forces cosmogoniques régissant et animant la nature. C'est ce qu'illustre la descente progressive vers la « lame de fond » du poème suivant où, sur le plancher marin, « tout sombre en la naissance ». Tout se présente là comme si Montague mobilisait notre attention, au plus lointain de l'écoute acousmatique, vers ce degré zéro de l'écriture de l'incarnation, où le sens linguistique se perd dans l'indicibilité esthétique, « cette accalmie dansante / [...] / De l'ondoyant silencieux » qui, informant l'irisation sonore du ballet prosodique, est l'horizon sans fond, indéterminé, mais inépuisable, d'où jaillit le possible du poème :

Nothing is ever still.
 Descend into the harsh
 Emerald of the sea depths.
 Frond and mollusc,
 Coral and seahorse,
 Surely this balletic lull
 Is the final nursery
 Of sway in silence
 Where the fish break the
 Glass of an element
 As by magic.

But
 Nothing is ever still.
 The crab's metallic arm
 Creaks from the stone
 The transparent shrimp
 Scuttles beneath rain-
 Bow shoals, fleeing before
 The curving predators,
 Part of the slow, perpetual
 Fall of small things
 Down to the rising
 Aggregate of the seabed.
 Die or devour ! But
 Everything dies into birth.
 On the clambering vacuum
 Of the sea floor, something
 Grows, begins to spread,
 A ceaseless, blind
 Flickering, rain
 Turning to snow
 Drifting to sleet,
 A veil of movement
 That accumulates, melts
 Into one relentlessly
 Converging lathe of power-
 ful motion: the menace
 of the *lame de fond* !⁴³² (T. 63)

Nous pouvons nous faire une idée nette du miroitement phonétique dont il est question en tendant l'oreille aux fines modulations fournies, dans la seule première strophe du poème, par les phonèmes vocaliques « ʌ » (« mollusc ») « a » (« harsh ») « ɔ : » (« horse ») « uə » (« surely », « nursery ») « ɒ » (« frond ») qui composent un tissu musical extrêmement nuancé. Comme si la matière verbale, en vertu du travail auditif régissant l'organisation prosodique, arrivait à prendre en charge quelque chose de la diversité infinie des êtres, des espèces et des phénomènes du monde naturel, alors que la profondeur de la fine écoute la trouve elle-même immergée aux frontières du sens, roulant dans l'innommable ondolement de la phénoménalité acousmatique où la nature accède à la signification.

C'est ainsi aux confins du sujet — comme la nature onirique de l'océan, affirmée dans « La mer vineuse » (« Wine Dark Sea », *T.* 64) le dévoile à la fin des *Marées*⁴³³ — que se profile l'autre modulation caractérisant la rythmique cosmique, entre la puissance de la parole et celles des éléments. Un verbe puissant et libérant ses forces y fusionne avec une *phusis* qui insémine les germes du sens. L'idée d'une descente auditive vers ce degré zéro où se consomme l'union du poète et de la nature féminine hypostasiée est corroborée par la spatialité formelle des strophes, qui figurent par leur clinamen la torsion originaire d'un tourbillon chaotique verbal autant que naturel. Comme si nous étions situés en ce point indéterminé où « une chose / S'accroît, commence à s'étendre », à travers l'« inexorable / Torsion de forces con- / vergeantes » aperçue dans l'ouverture sans-fond où engage l'écoute acousmatique de l'intériorité. Et, à considérer ce que, d'un tel entrelacs avec le dehors, éclaire le précipité de signes poétiques participant de la « Chute des petits êtres / Sur l'agrégat grimant / Des fonds marins », on comprend la « menace » que représente l'appréhension de l'œil génésiaque d'un rythme amorçant sa création, sa pulsation par-delà nature et culture. « L'anse de la sorcière » évoquait le risque d'une absorption du sujet par la nature dans l'écoute poétique des rythmes du monde. Ici, à l'origine du sens, « [t]out sombre en la naissance », parce tout est voué à la « lame de fond » d'un chaos qui broie dans son « [v]oile de mouvements » toute différenciation « [s]ur le vide grimant / [d]e l'abysse ». S'abandonner au rythme cosmique de la déesse-mère pour lui rendre l'hommage poétique revient ainsi, chez Montague, à lui tendre une oreille invoquante et périlleuse, car elle est fécondée dans la subtilité du silence par l'ordre de forces immaîtrisables et ambiguës, créatrices et destructrices (comme la *Cailleach*), qui menacent d'engloutir le sujet en anéantissant la parole et son sens. Et, de fait, au plus près de l'union rituelle qui se joue dans l'écoute, ces forces bouleversent la discursivité et les facultés rationnelles de la conscience identitaire, pour leur substituer la sémiotique dynamique et affective du corps dansant et de vocalises prosodiques musiquées. Nous avons vu que, fondée sur une expérience pathique, cette sémiotique impliquait, comme « The Dance » (« La danse », *SD.* 9) ou « Clabber : the poet at tree years » (« Cloaque : le poète a trois ans », *DS.* 34) l'ont démontré sous une modalité heureuse, une fusion présymbolique et antéprédicative du sujet avec la terre. Or, dans la mesure où les forces cosmiques opèrent ainsi un retour à l'origine du sens et du langage par le biais du poème, elles conduisent, si l'on se veut se fier à l'association

archétypale assumée par Montague, à mettre en valeur ce que l'acousmatique du signe transmet, à même les séismes vocaux et autres pulsations de la nature et des fonds terrestres, d'un désir frémissant de la voix maternelle primitive. Ce faisant, elles permettent de comprendre les ressorts d'une autre rythmique ondulatoire caractéristique de l'hypostase du principe féminin : celle qui, sous la forme de l'écoute du silence fondateur de la parole, s'offre comme l'abîme génésiaque du poème et des résonances de l'origine.

Dans la quête des sources soutenant l'exploration poétique du pays ancestral, Montague trouve au fond des rumeurs du silence la ressource inouïe d'une « matrice sonore originelle, aux possibilités phonétiques inépuisables » : celles « que l'infans explorait par son babil et auxquelles il a dû renoncer ensuite pour s'inscrire dans un code linguistique fondé sur une série limitée de phonèmes.⁴³⁴ » C'est ce temps où l'oreille de l'enfant était submergée par les vocalises maternelles et son propre babil, période « marquée par l'absence d'opération de différenciation, tant sur le plan des sons produits que sur celui de la constitution du moi⁴³⁵ », dont « *Lame de fond* » révèle aussi la nostalgie. Tout comme dans « *Le puits rêve* » (« *The Well Dreams* », *DK*. 38), l'exploration de « l'ondoyant silencieux » et des « spasmes de silence », liée au jaillissement d'un bouillonnement phonique infiniment nuancé (sous la forme de l'« [i]ncessante, aveugle / [p]luie oscillante » des phonèmes ou du « rire caché de la terre », *DK*. 40), évoque la quête jouissive des premières expériences de la voix et de l'enveloppe sonore qui entourait l'enfant, à travers « l'écoute d'un chant primitif sous les mots de la langue et au-delà des bruits du monde⁴³⁶ ». Dès lors, la menace existentielle qui plane à la fin de *Marées*, et qu'on retrouve dans « *A Slow Dance* » (« Une danse lente », *SD*. 7-13.) sous le mode d'un anéantissement de la rationalité discursive liée à une renaissance métamorphique, se comprend dans la perspective d'une fusion avec la nature. S'y entend, en effet, quelque chose d'un retour à l'origine marquée par l'indistinction vocale et l'indivision ontologique avec le corps maternel qui précèdent l'émergence du langage et de la subjectivité. C'est un écueil qu'épargnait, par sa structure d'horizon, « *Le puits rêve* », en raison de l'irréductible mise à l'écart de l'objet mythique perdu, eau du puits dont le courant « *de fond* » demeurerait enfoui dans le sous-sol. Même si la perspective d'une renaissance causée par l'union avec les forces divines s'offrait à travers la régénérescence vitale de l'incessant jaillissement pulsationnel, entendu comme l'inépuisable « rire » d'une vocalise

affective, sériée, pulsionnelle, faisant foi, par-delà vie et mort, sens et non-sens, d'une mémoire et d'une survie de l'origine.

La rythmique de la déesse mère se laisse donc appréhender à travers le régime poétique comme un mouvement ondulatoire où s'accomplit la modulation de la vie et de la mort, du sens et du non-sens, par le biais d'une intégration du silence qui est aussi le silence du sens. C'est ceci qu'immédiatement après « Retour » (« Back »), poème liminaire de *A Slow Dance*, où le poète annonçait : « Obscurité, goutte / rupestre matrice de la terre // nous revenons lentement vers nos origines⁴³⁷ » (SD. 7), signifie la figure de la roue sur laquelle se clôt « Sweeney », le second poème : « Entame une danse / lente, levant / un pied, plantant / une cheville pour célébrer // la verdure, l'écla- / boussure de la pluie sur la peau, / l'humide attraction / de la terre. / Le monde entier / tournant dans la moiteur / et le silence, une / roue de moulin humide.⁴³⁸ » On aura noté que cette roue symbolise et régit en quelque sorte le mouvement subséquent de la danse mythique transformatrice, qui mène à l'union avec la nature hypostasiée analysée dans les poèmes suivants (« The Dance » et « Message », SD. 10-11). Aussi est-ce selon l'*immersion* dans le « silence humide⁴³⁹ » (SD. 8) où entraîne sa giration que les corps extatique et phonatoire du danseur et du poème sont, livrés à son rythme, ravis aux limites de la conscience et de la discursivité, au cœur d'un procès partiel de métamorphose. Ces seuils peuvent donc être pensés de l'intérieur de la rythmique cosmique : l'identité annihilante n'étant qu'une de ses *phases*, son mouvement circulaire, ondulatoire implique une scansion ou une pulsation de l'origine qui n'est jamais pure adéquation. C'est ainsi qu'entre la fusion et « la célébration » [distanciée du poète en témoin de la danse, il rend possible la] *mise en œuvre* du « rythme du monde ou des forces vitales⁴⁴⁰ ».

C'est parce qu'elles obéissent à cette pulsation de l'origine que les figures du passé surgissent, à travers l'écoute, selon une modalité de présence inscrite par-delà apparition et disparition, qui trouve dans l'acousmate sa plus juste expression. Un vers de « For the Hillmother » (« Pour la Colline mère »), lieu de culte immémorial hypostasié célébré par le poète, résume à cet égard le pouvoir de présentification reconnu au silence. Amorçant une litanie païenne invoquant la divinité en une forme qui rappelle les appels et les réponses de la

liturgie chrétienne, le poète commande : « Hinge of silence / creak for us ». Cette prière qui désigne par l'isotopie de la porte qui s'ouvre, une scansion de la présence, dévoile, au dernier vers, l'originare comme ce qui pulsera en résonnant dans l'acousmate : « Gate of birth / open for us ⁴⁴¹ » (SD. 12). « The Hill of Silence » (« Colline du silence ») est, conformément à cette ontologie de l'oreille montagusienne, le lieu où, dans un Eden partagé par l'homme et les bêtes, survient une *revenance* en l'espèce d'un guerrier qui se guérit sur ces hauteurs. Cette *nekuia* attestée sur la cime silence manifeste de nouveau la teneur épique de l'acroamatique de Montague. Or, la figure étant d'abord visuelle, elle force à ressaisir la structure d'horizon phénoménologique en terme de modulation en raison de sa dépendance à l'univers sonore. En effet, sur le sommet où le poète s'aventure, l'être pulsant soudainement dans l'audition silencieuse n'est plus le simple au-delà du visible perçant à travers la distribution dichotomique de la ligne d'horizon. La « chair » de l'audible où il s'offre semble être un élément lui assurant une sur-vie plus pérenne, plus positive en quelque sorte, que ne le fait la virtualité aperceptive, ou le clignotement psychique des pensées ou des hallucinations advenant au visible. Preuve en est que le promeneur peut l'incarner pour communier, dans le silence, comme le guerrier jadis, avec une nature salvatrice :

This is the hill of silence.
 This is the winds' fortress.
 [...]
 [...]

VI

[...]
 [...]

on these plains below
 a battle flowed and ebbd

and the gored, spent warrior
 was ferried up here

where water and herbs
 might staunch his wounds.

VII

Let us also lay ourselves
down in this silence

let us also be healed
wounds closed, sensed cleansed⁴⁴² (ME. 74)

En même temps que l'exploration acousmatique du silence préserve de la sorte les conditions de réactualisation des sèmes mythiques dans le paysage sémantique, comme l'indique l'image de la « forteresse », elle est ici liée à la réinstauration d'un rapport traditionnel avec une nature salutaire dont l'efficacité s'offre aux soins de l'homme. Or l'osmose dont relève l'assimilation physique de ses vertus marque également le rapport psychique que le poète noue avec elle par son travail créateur.

Tandis qu'il se hisse vers le sommet, l'écoute des pensées poétiques révèle en effet un rapport de détermination réciproque remarquable avec celle du paysage. La suite des pierres entrechoquées sur le chemin ne fait plus qu'un avec l'enchaînement prosodique des phonèmes, dont les consonnes, heurtées par le rythme, répercutent le bruit : « As one thought leads / to another, so one lich- / ened snout of stone / still leads one on, / beckons to a final one.⁴⁴³ » (ME. 73). Nous abordons là un rapport d'identification général avec le dehors qui se noue dans l'oreille du poète livrée au silence, au point de faire entendre son nom, Montague, à travers celui du lieu qu'il investit par sa chair et son verbe : « *Mount Eagle*⁴⁴⁴ » (« Mont Aigle »). Le silence apparaît en effet, à suivre la trajectoire analytique brillamment tracée par Brian John, comme « La seule manière de dire quelque chose / aussi lumineusement que possible » par « une lente exactitude // Qui recrée l'expérience en ritualisant ses détails⁴⁴⁵ » (CL. 36). C'est donc le ressort principal d'une poétique de la « chair » cherchant par son expressivité à faire justice à l'épreuve plénière du monde et de ses êtres. À cet égard, la « ritualisation [d]es détails » de la vie ne manque pas de pointer à nouveau vers une certaine dimension mythique de l'audible par-delà la seule sacralisation du quotidien. Ainsi, sur l'autre cime du « Mont Aigle », l'oiseau emblématique répond à l'appel sourd de la montagne pour devenir son gardien et préserver la langue cosmique que l'on n'entend plus. Tandis que « [c]ontente était la vie au plus à l'aise de sa forme » quand il plongeait « contre

les vents [...] // [...] qu'il saluait par tous les noms », il n'est plus que l'un des derniers dépositaires d'un idiome acousmatique, car il meurt dans le silence et ses derniers mots on peut-être déjà été prononcés :

Mais maintenant il devait pénétrer la montagne
 [...]

Le monde entier changeait ; une

langue mourait, la deuxième gagnait,

clinquante de gadgets, de cris d'enfants.

[...]

et la région réclamait un Gardien

c'est ce que la montagne lui avait dit. Et

un destin différent s'ouvrait devant lui :

être l'esprit de cette montagne.⁴⁴⁶ (ME. 68-69)

Pourtant l'écoute acousmatique en préserve les infimes résonances, comme les gardiens du feu protégeaient les tisons. C'est ce qui disparaît, ou ce qu'on croyait éteint que la voix s'attache à faire resurgir, à moduler par son nomadisme et son éthique fondés sur l'écoute fine des voix assourdies. Voix d'origine, voix des rites et du pays, voix des gens, voix chères du clan qui se sont tuées et qui résonnent depuis l'oubli. Un dernier exemple de sons recueillis et défendus au fond du silence confirme, dans l'œuvre, la prégnance d'une acroamatique du signe. « Semiotics » (« Sémiotiques ») présente « [l]a plus bruyante de nos manifestations lorsque / Le Club des Sourds-Muets d'Irlande se rassemble / pour honorer un frère, abattu / par une balle en plastique », car il ne pouvait répondre au loin que par des signes à l'officier qui l'interpellait. L'oreille montagusienne amplifie ainsi la colère et la solidarité exprimées à tue-tête et à « tête tue » par des mains retentissantes, soustraites aux menaces du silence et à l'indifférence : « le porte-parole des Sourds-Muets / fait un discours fougueux, fervent / en langage des signes. Violent applaudissement. / Ce que les fonctionnaires épient par les fenêtres / de confortables chambres géorgiennes, / est un vacillant sémaphore de doigts, / puis un tourbillon furieux de paumes.⁴⁴⁷ » (ME. 21). Cette dimension charnelle d'une acroamatique sondant la sémiotique de la gestuelle nous amène maintenant à orienter l'attention vers un régime particulier de l'écoute acousmatique, caractérisé par la sensibilité aux petites perceptions et aux bruissements sourds du corps.

Une remarquable série de poèmes se fonde sur une telle écoute dans *Le champ rude* (*The Rough Field*). Son originalité réside en ceci qu'elle fait entendre acousmatiquement la blessure d'un corps transgénérationnel et collectif qui caractérise le rapport au territoire. Une plaie est, donc, du côté du père exilé à Brooklyn, représentative d'un déracinement. Il arrive à Montague de descendre « dans un métro ou un souterrain » et de l'entendre battre jusqu'en sa propre parole marquée ici par une fluide scansion des « b » : « I see his bald head behind / the bars of the small booth ; / the mark of an old car / accident beating on his / ghostly forehead. » Bien sûr, nous retrouvons ici, en la sur-vie du père, les traits principaux d'une poétique acousmatique de la résurgence. Mais le bruit de sa plaie fait autrement entendre la résonance d'un lien natif, originaire avec le pays, bien qu'il se laisse ici appréhender dans sa pure négativité. Le poème, qui s'appelle symptomatiquement « La cage » (« The Cage ») en référence au lieu où travaillait le père, fait communiquer dans la fine écoute, la palpitation de sa balafre et les vibrations du sous-sol, comme le laisse entendre l'initiale acclimatation du visage au terne environnement : « Mon père, l'homme le moins / heureux que j'ai connu. Sa face / retint la pâleur / de ceux qui travaillent sous terre : les années perdues à Brooklyn / à écouter le métro / faire trembler la terre. » La blessure fait donc retentir à travers l'écho d'un autre sol, l'expatriation existentielle de celui qui, dépossédé jusqu'à la pauvreté la plus radicale, « buvait du whisky sec jusqu'à ce qu'il / atteigne le seul élément / où il se sentait dorénavant / chez lui : une brute torpeur. ⁴⁴⁸ » (RF. 45-46). Or tout en signifiant le déracinement, elle apparaît liée plus directement à la terre ancestrale à travers le corps du poète. Car victime d'un coup du sort qui semble d'abord fortuit (un autre accident de voiture), il en hérite en fait par un atavisme qui se révèle, plus profondément, être celui de la colère :

Quand je suis fâché, malade ou fatigué
 Une ligne pulse sur mon front,
 La ligne sur ma tempe gauche
 Ouverte par un vieil accident de voiture.
 Mon père avait la même marque
 Au même endroit, comme si
 La même faille nous parcourait
 Tous les deux : colère, impatience,
 Un stress né de la violence. ⁴⁴⁹ (RF. 44)

L'irritation du clan est en réalité collective, ce qui est signifié par la position du poème à l'intérieur d'un recueil dont l'envergure historique et la dimension épique rappellent l'ambition des *Maximus Poems* de Charles Olson. Son titre, « Faille » (« Fault »), qui reprend celui de la section centrale du *Champ rude* où s'insèrent les deux poèmes, donnent à ses vers une portée collective, et à la blessure des Montague le sens d'une fracture nationale incarnée par les habitants d'Irlande ou le corps d'un clan emblématique. La balafre prend la proportion d'un territoire qu'elle fait entendre de deux manières complémentaires et acousmatiques, à travers ses sourdes pulsations : d'abord sous le mode négatif de l'exil ou de la séparation physique auxquels la faille réfère comme schème en exprimant la douleur ; puis par la résonance des divisions et des guerres nationales qu'elle incorpore dans la chair et le verbe de ses natifs. Ainsi l'acousmate reposant sur les bruits sourds du corps s'offre-t-il à travers la blessure des Montague comme un espace sonore, soit une surface dotée d'une profondeur, car on peut entrer dans sa palpitation pour y entendre la violence, mais aussi la gloire, les douceurs, les âmes et les légendes de l'Irlande séculaire qui façonnèrent l'histoire du clan, et que le recueil rassemble autour de cette plaie qui les module, en les faisant proliférer depuis la « faille » centrale et structurante qu'elle incarne au cœur du livre. Bien sûr, le poème lui-même participe à cet emboîtement d'espaces et de sons dans les sons, articulés comme les couches d'une poupée gigogne inversée puisque sa profondeur ouvre l'immensité. Il ne témoigne pas uniquement de ce que contient et de ce qui rompt la plaie au plus près du corps ajouré par l'écoute, par sa dimension charnelle, comme caisse de résonance amplifiant des réverbérations échelonnées en profondeur qui vibrent à la surface des mots, il est lui-même cette plaie livrant par sa pulsation les rythmes de l'extériorité spatio-temporelle la plus lointaine. C'est ce qu'illustre la triple identification du corps, du poème et du violon (déjà engagée par la prise en charge poétique de l'art musical de l'oncle) opérée dans le « Son d'une blessure » (« Sound of a Wound ») :

Qui sait
le son qu'une blessure fait ?
La cicatrice
peut déchirer, la vieille plaie
s'ouvrir comme
le torse du crinclin
grince pour

chanter juste, porter
 la douleur
 d'un (lents troupeaux de bétails
 errant sur
 le doux pré, l'obscur terre tourbeuse)
 rythme pastoral perdu.

J'affirme
 qu'une civilisation mourut ici ;
 elle tremble
 sous mes pieds gravissant ces
 petites, tristes collines ⁴⁵⁰ (RF. 44)

Situé exactement entre « La cage » et « La faille », ce poème communique au creux de sa fêlure prosodique, blessure ou plaie sonore ouverte par les grincements d'une raucité analogue à celle du crincrin, un monde aboli. Il est délivré à même le « rythme pastoral », lui-même disparu, du bétail, ou ne tremblant plus que d'un écho s'amoindrissant, sous la terre martelée par le pas du poète, et pourtant, dans l'expression même de sa perte, ce monde est ravivé. Par l'efficiencia d'une musique rituelle, identifiée au corps collectif dont elle fait retentir la douleur.

Entre « La cage » et « La faille », l'ouverture et l'approfondissement de la plaie creusée par la fine écoute permettent l'émancipation du poète avec celle des rites ruraux, des rythmes ancestraux. Leur disparition est *pensée*, réparée, surmontée par le travail sonore d'un poème dont les grincement prolongent les accents du crincrin. Selon la fonction que remplit indistinctement ici le corps affectif et musiqué, faisant vibrer le dehors à même ses acousmates, et un art poétique ou musical foncièrement charnel, informé par une physique de l'écoute, l'acroamatique montagusienne réalise une modulation de l'absence et de la présence qui implique celle de l'enracinement et du déracinement. Cette modulation est dotée d'une modalité d'expression scripturale idoine en l'emploi des parenthèses qui, à la fois, présentent et appréhendent le bétail en marche. Le motif de « la faille » qui structure le *Champ rude* symbolise, de manière aussi adéquate, tant la séparation que la réunion de l'actuel et du révolu, du dedans et du dehors, du territoire épique et du poète, à travers la rupture et la réparation des tissus. Paradoxalement, c'est lorsque la blessure est rouverte que la possibilité

d'habiter authentiquement le corps mythique du territoire est possible, avec une guérison dont la plainte est le médium. Comme modèle figuratif de ce qui s'accomplit dans le phénomène acoustique et l'expression sonore ou phonétique, ce motif témoigne ainsi d'une médiation plus immédiate, fluide, que la dialectique. En vertu de son pouvoir de dépasser le binarisme, il serait pertinent de l'intégrer au Principe féminin comme l'un de ses schèmes exemplaires. Comme l'alchimie de son Rythme le laissait présager en subsumant les valeurs opposées de vie et de mort, les mouvements et les significations antinomiques de la *Cailleach* et des marées, ou l'identité annihilatrice et l'autonomie relative de la conscience poétique et de la *phusis*⁴⁵¹, la perte trouve à travers l'écoute des failles que représente le phénomène acousmatique (dont la source est aveugle), l'élément propice à sa transmutation dans la plénitude d'une présence. Mais ce qui s'offre dans cette écoute reste marqué du sceau de la perte, ou de la *revenance*, pour être fidèle à la modulation de l'absence et de la présence propre à l'ontologie de la résonance.

Décrivant une véritable pulsation de l'originaire, la *revenance* découlant de cette modulation se laisse apprécier avec un maximum de clarté dans le premier poème de la section « Patriotic Suite » (« Suite patriotique »). Consacrée au grand Seán Ó Riada, qui marqua l'époque contemporaine par des compositions puisant leurs influences dans l'univers traditionnel de la musique irlandaise, la partie débute comme il se doit, en célébrant l'expressivité musicale de la culture native. Le violon et le *bodhrán* (tambour traditionnel) délivrent simultanément, par leur « plainte », les émois épistolaires des révolutionnaires de l'*Easter Rising*, l'extériorité acousmatique du territoire (le son sourd et intérieurisé de la pluie, du cirque ou de l'oiseau) et les êtres mythiques évanouis qui s'y sont naturalisés :

Encore cette note ! filante
 mélancolie, comme un oiseau croisant
 la lande ;
 pâle glace d'un cirque
 au cœur creusé, silencieuse harpe
 de la pluie :
 le pathos des
 dernières lettres dans la chambre de
 1916, « Mère, je remercie... »

[...]

 [...]

 [...]

 Ce point

 où le peuple et l'art se touchent, murmure

 [...] quand

 La plainte d'une

 flûte gravit le crincrin et

 Le *bodrán* commence —

 cri perdu

 du butor jaune !⁴⁵² (RF. 64)

Si la harpe peut être aisément identifiée à cette dernière catégorie, tandis qu'elle révèle sa *revenance* par le biais d'une image (« harpe de pluie ») la délivrant de la profondeur acousmatique du paysage, il en va autrement pour le « butor jaune », dont la signification mythique est loin d'être aussi connue. Cette image constitue pourtant le titre d'une des complaintes qui compta parmi les plus célèbres d'Irlande au cours des derniers siècles. Elle fut forgée par Cathal Buí Mac Giolla Ghunna (1680-1756) dans le poème de qui l'oiseau mort représente la condition misérable du barde qui est la sienne depuis la Fuite des comtes d'Irlande qui mit un terme au vieil ordre. « Le cri perdu / du butor jaune » entendu au cœur de la musique traditionnelle se donne donc à entendre comme *revenance*, puisque l'oiseau qu'actualise « la plainte » du « crincrin » invoque, par la modulation artistique de son cri, la renaissance de toute une ère mythique révoquée par la conquête à travers celle du barde ancestral. En cette sur-vie de l'oiseau, dont le cri acousmatique perce lui-même comme un spectre le voile sonore de la musique, l'origine disparue s'éveille en frémissant, donnant sa pleine signification et sa fonction à une forme d'expression ritualisée dont nous avons déjà vu qu'elle est le modèle du poème.

C'est en faisant montre d'une même éthique de l'écoute s'affinant pour se rendre sensible aux *revenances* acousmatiques que le poète explore les significations sémiotiques et étymologiques légendaires de la musique toponymique qui fait résonner la contrée familiale du comté de Tyrone. « Dernier voyage » (« Last Journey ») désigne dans cette perspective par son titre, et le « soupir » nostalgique et mourant que filtrent leurs syllabes, le devoir de mémoire qui s'accomplit dans la réverbération poétique des noms du pays : « And we leave,

waving / a plume of black smoke / over the rushy meadows / small hills and hidden villages — Beragh, Carrickmore, / Pomeroy, Fintona — / placenames that sigh / like a pressed melodeon / across this forgotten / Northern landscape.⁴⁵³ » (DK. 74-75) Ils sont, dans le poème où ils expirent toujours, par le souffle d'un verbe en attisant les braises, les dernières voix d'une terre « dépassé[e] et mourant[e] »⁴⁵⁴ (RF. 44), que déserte même celui qui les perpétue dans la sienne par une transfusion d'air, une substitution de corps pneumatiques. Réminiscence de la fonction mnésique du catalogue de la tradition épique, l'énumération des toponymes est donc l'occasion de faire entendre et revivre l'écologie organique et linguistique (signifiante) perdue entre le sujet lyrique et le territoire qu'il habite par son art et de toute sa « chair ».

C'est, similairement, comme les « tessons d'une tradition perdue » et d'un monde en éclats, que le poète rassemble, dans « La tête tranchée » (« A Severed Head »), quatrième section du *Champ Rude*, les significations ravivées des toponymes que les habitants ne savent plus déchiffrer (« Du Champ rude j'allais à l'école / Dans la Vallée des noisetiers. Près de / L'évêché de la Pierre d'or⁴⁵⁵ », RF. 34) ni prononcer⁴⁵⁶, car elles sont murées dans des syllabes étrangères. Montague les entonne pour les faire retentir. Cheminant par « [l]e paysage entier un manuscrit / [q]ue nous ne savons plus lire », il éveille les voix de « *Tír Eoghain* : Terre d'Owen⁴⁵⁷ » et « *Dun Geanainn* » (RF. 35) (Dungannon et Tyrone) comme s'il greffait à son peuple, pour panser sa décollation linguistique, historique, politique, une tête pour les entendre, une langue pour les hausser. Il est un devoir du chant qui se fait ainsi plus impérieux autour des « [r]oyaume[s] mort[s] » où le poème accomplit sa fonction rituelle de deuil et de mémoire : « So sing a song for / things that are gone, / minute and great, / celebrated, unknown.⁴⁵⁸ » (DK. 19).

En cela, il est manifeste que Montague « attribue aux chansons une responsabilité sociale autant qu'esthétique⁴⁵⁹ », ce qui confère encore une dimension épique à l'expressivité lyrique de sa poésie. Mais cette responsabilité recouvre, par-delà la simple réminiscence du monde traditionnel, une dimension culturelle qui lui permet d'évoquer, voire d'épouser par son office assumant la mort, les renversements du Rythme cosmique immémorial. À la fin de « Gone »

(« Parti »), plus que la mémoire d'êtres disparus, notamment ces « Grandes Forêts d'Irlande » ravagées, et dont la nature est d'ailleurs hypostasiée par l'emploi de la capitale, c'est au Principe féminin de la transformation que le poète rend hommage : « Spenser grondant, je chante pourtant / la déesse Mutabilité, / sombre Dame des Mouvements, / notre Reine dévorante.⁴⁶⁰ » (DK. 19). La référence finale à Spenser, premier grand poète épique anglais de la Renaissance, appuie cette interprétation mythique de la mort qui met en relief une mystique du chant montagusien. Mais celle-ci éclaire en fait une mystique plus générale de l'art dont l'effcience consiste à transcender les forces néantisantes de l'univers en catalysant le pouvoir cosmique de l'harmonie liée aux valeurs positives assurant la consolidation du lien social.

Dans cette optique, « Procès » (« Process ») attribuée à l'œuvre, toutes disciplines confondues, ce pouvoir de transcender l'« oubli » en le relativisant comme le « procès » transitoire d'un mouvement universel plus global. Pour cela, il faut, d'une part, accorder celle-ci à l'harmonie des sphères et de l'ordre cosmique, ce qu'évoque l'image de l'échelle permettant à ceux qu'inspirent les lois universelles de la création de s'élever par-dessus celles, secondaires, qui régissent l'en bas et conduisent à la perte. D'autre part, comme le démontre le chant par son rapport essentiel à une communauté soudée par l'écoute et la survie des résonances du passé collectif, l'ouverture à l'éternité cosmique est rendue possible par l'affirmation de la fonction sociale de l'art. L'œuvre d'« amour » et d'« amitié » est ici au cœur du « procès » esthétique et constitutive de sa dimension mythique. Elle le détermine et en est le modèle, ses valeurs représentant elles-mêmes une discipline fondée sur une quête de l'harmonie : « seuls l'amour et l'amitié, / une discipline absorbante (harmonie qui guérit / de la musique, de la peinture, du poème) / sont des échelles ondulant / au-dessus de l'oubli fumant / alors que le globe tourne, / et que les étoiles tournent, et / que les grands cercles luisent, / d'or et d'argent, // soleil et lune.⁴⁶¹ » (DK. 18). C'est aussi grâce aux puissances d'accord et de solidarité manifestées par l'amour et l'amitié que le poème atteint ici l'harmonie esthétique des « formes typiquement circulaires de la musique irlandaise traditionnelle⁴⁶² », comme le font entendre les circonvolutions du rythme, relancé par la scansion du verbe tourner (« turn »), et la reprise de la conjonction, jusqu'au resserrement ultime et abrupt des girations titanesques des astres, rendues par la scansion de brefs

parallélismes et par les esperluettes⁴⁶³. Nous voici donc de nouveau confrontés, par l'entremise de la forme autant que du lien et du contrat social que questionne cette poésie, à l'harmonie circulaire ou ondulatoire du rythme cosmique, actualisé notamment par celle de l'*alètheia* et de l'oubli. Et c'est elle encore qui, à travers une autre invitation poétique au chant⁴⁶⁴, permet de comprendre par sa structure « la synthèse disjonctive de résonance » liant l'absence et la présence, la mort et la sur-vie, l'enracinement et le déracinement⁴⁶⁵, mais aussi les concordes et les dissensions au fondement de la musique de Montague :

Sing a song for the broken
towns of old Tyrone :
Omagh, Dungannon, Strabane,
jagged walls and windows,
slowly falling down.

Sing a song for the homes
or owners that were here today
and tomorrow are gone ;
Irish Street in Dungannon,
my friend, Jim Devlin.⁴⁶⁶ (DK. 50)

La *revenge* s'y offre comme ce qui n'en finit plus de mourir. Elle est synonyme d'une *mourance*, mode d'être qu'exemplifie la résurgence du barde dépossédé à travers le « cri perdu / du « butor jaune ». Bien que ravivé, il rappelle fatalement la disparition inhérente à cette naturalisation du poète (bien qu'elle assure sa pérennité) et l'oiseau mort du poème de Mac Giolla Ghunna. Or, bien sûr, cette logique se renverse, car la *mourance* de tout ce qui vient expirer, soupirer comme de grands appels d'air soulevant le souffle et donnant son impulsion à l'inspiration-fleuve, élégiaque ou épique de Montague, est, par le pouvoir du verbe et le régime acousmatique de l'écoute où elle perdure, gardée du maléfice de la mort : « A new love, a new / litany of place names ; [...] Cork / [...] / [...] / [...] Roche's Point [...] / [...] / [...] / the shrouded shapes / of Mounts Brandon, / Sybil Head and Gabriel ; / powers made manifest, *amulets against loneliness*, talisman for work : a flowering presence ?⁴⁶⁷ » (DK. 95) Un toponyme quel qu'il soit, celui de la ville ou du village en ruine, de l'étendue menacée, même entendu au fond du silence — peut-être même davantage s'il est tiré du silence⁴⁶⁸ —, distille dans le poème des vertus qui doivent compter parmi ses propriétés

inhérentes : la protection contre la solitude, donc contre l'oubli, et une certaine efficience assurant le travail et la création, c'est-à-dire une vitalité. Conséquemment, l'interrogation finale doit moins être interprétée comme une mise en doute du pouvoir de la nomination à préserver la présence que comme le signe d'une nécessité obscurément ressentie de lui substituer la *mourance*. Ce passage fait d'ailleurs écho à la mère défunte, désignée comme « Une absence florissante⁴⁶⁹ » (DK. 89) dans un poème du milieu de la section, où Montague revient douloureusement sur son sentiment d'abandon et sur les événements qui concoururent à l'apparition de son trouble illocutoire. À la faveur de ces rapprochements, on peut donc avancer cette interprétation : en interrogeant la « présence florissante », il s'agit de savoir dans quelle mesure la *revenance* du territoire et de son terreau légendaire soulevée dans le nom de pays, peut restaurer la présence maternelle perdue ou ce foyer réel autant que symbolique, dont Montague n'a cessé d'exprimer le deuil et le désir, et qui fut la matrice d'une quête poétique interminable.

Dans son étude sur les muses montagusienne, Antoinette Quinn a situé la figure maternelle à la source de la fascination du poète pour la *Cailleach*, qui est protéiforme et ambiguë dans l'œuvre, à la fois sorcière, déesse mère⁴⁷⁰ et l'une ou l'autre de ses vieilles femmes isolées d'un autre temps auxquelles Montague s'identifie et tend une oreille pleine d'humanité, en traversant « la terreur d'un enfant » (RF. 78) abandonné comme elle. Nous avons quant à nous été témoins de diverses identifications de la *Cailleach* et de la terre. C'est donc sans forcer une assimilation somme toute archétypale que l'exploration poétique du territoire ancestral et des « mythes souterrains de l'inconscient racial⁴⁷¹ » — toutes quêtes des sources conduisant Montague autour de l'obscurité des puits, pour prélever une mémoire légendaire ou le « rire de la terre⁴⁷² » (DK. 40) — peut être considérée comme le pendant d'une « tendresse exacte⁴⁷³ » (DK. 94), sans cesse reconvoquée et toujours différée, du maternel. Le poète ne reconnaît-il pas lui-même, au terme de sa traversée funèbre du *Royaume mort* (*The Dead Kingdom*) accomplie pour veiller sa défunte mère : « All roads wind backward to it. / An unwanted child, a primal hurt.⁴⁷⁴ » (DK. 91). C'est ainsi que le chant local des *dinnseanchas* entonné par Montague, comme « le violoneux s'installe dans son jeu », « jusqu'à ce que le son s'étende / dans la lente montée d'une plainte / [...] / [...] pour honorer / une perte communale », « calmer comme un poème bardique une peine

tribale⁴⁷⁵» (RF. 38), dévoile ultimement au cœur de l'écoute profonde du territoire, celle d'une mère absente, mais active, qui est l'une des figures fécondes et charnières de l'œuvre : « Chante une dernière chanson / pour la dame qui est partie / source fertile de culpabilité et de douleur.⁴⁷⁶ » (DK. 92) Achievant de brouiller les frontières entre le dedans et le dehors, la *revenance* d'une mère à qui est conférée l'efficiencia talismanique des toponymes, révèle la nature fantasmagique de l'écoute acousmatique de l'extériorité.

Nous aimerions pour terminer faire entendre ce qui s'actualise de cette présence au sein d'une autre écoute, celle du bégaiement créateur qui l'invoque, entre *revenance* et *mourance*, par la réactualisation du premier environnement sonore de l'enfant. Bien sûr, il est connu que « chanter, bien que peu mélodieusement, est possible pour le bègue⁴⁷⁷ » (TA. 35) et Montague, à la toute fin d'« Une absence florissante » (« A flowering absence »), dit bien que « les douces huiles de la poésie » adoucissent le « gond rouillé⁴⁷⁸ » (DK. 91) de sa langue. Toutefois, force est de reconnaître ce que le bégaiement a de structurant à l'intérieur d'une poétique du silence dont les ressorts acousmatiques reposent principalement sur l'effet produit par la formule ouvrant la prière « Pour la Colline mère » (« For the Hillmother ») : « Gond du silence / grince pour nous⁴⁷⁹ » (SD. 12). En fait, si le bégaiement est associé au déracinement linguistique lié à l'imposition d'une autre langue (le poète évoque les railleries d'une maîtresse d'école moquant l'accent américain dans « A flowering absence », l'anglicisation du grand-père dans « Une langue greffée » (« A Grafted Tongue ») : « Dumb, / bloodied, the severed / head now choke to / speak another tongue⁴⁸⁰ », RF. 39), on note, avec Antoinette Quinn, qu'il prend son sens dans le sillage d'une présence maternelle absente : « ce défaut d'élocution se manifesta pour la première fois, dans l'année où sa mère l'abandonna pour de bon.⁴⁸¹ » Ainsi, le bégaiement peut être saisi comme la prolifération (verbale) d'« [u]ne absence florissante » dont l'objet principal et diffus est la figure de la mère telle que peuvent la représenter divers avatars linguistique : le gazouillis infantile, la langue ancestrale, la parole musiquée de la Terre mère, etc. Sur le plan formel, on peut le déceler à travers la réminiscence des rythmes hautement assonancés et allitératifs de la poésie gaélique (et anglaise) et d'autres régimes musiqués du langage : l'ébullition riante des sources et de la nature (« Le Puits rêve » (« The Well Dreams », DK. 38-40)), le babil et les bruits saccadés du corps de l'enfant (« Le matin de Sibylle⁴⁸² » (« Sibylle's

Morning », *ME.* 49)) et les « salutations rituelles » que profère la *Cailleach* en gaélique au visiteur de « La réponse » (« The Answer »), « invocation de puissances » (*CL.* 37) n'ayant d'égal que l'effcience de la musique toponymique, et qui, véhiculant une signification connotative, affective, inhérente au signifiant ou au son, partagent le statut langagier de la parole oraculaire de la Sibylle⁴⁸³. Constituant en soi une véritable poétique, le bégaiement montagusien peut donc être ressaisi globalement comme le nomadisme proprement verbal enté sur une écoute acousmatique où résonne la survivance des langages et des temps primordiaux. *Mourance* ou *revenance* de la présence maternelle et de ses avatars territoriaux et ancestraux, il s'énonce par le fait même à la jonction de l'enracinement et du déracinement. Il en accomplit la modulation, et participe, à ce titre encore, de l'écoute du Rythme cosmique qui structure la poétique de Montague.

On le constatera dans le lien physique que le bégaiement entretient avec un langage ancestral naturalisé, c'est-à-dire, passé du côté d'une nature mythique et recelant des significations indéterminées. C'est un rapport qui sera loin de nous étonner si on regroupe, avec Collot, le bégaiement parmi les autres « modalités de la parole soustraites à la signification : glossolalie, babil, écholalie, et même à l'articulation : cris et chuchotements, jusqu'aux parages de l'animalité : croassement, râles, feulements...⁴⁸⁴ » Tous mettent en effet en relief la matière première d'un chaos verbal à partir de laquelle s'opère l'organisation sémantique et syntaxique⁴⁸⁵. En outre, le rapport que l'on vient de dégager entre le bégaiement et la parole originaire préfigure en quelque sorte son identification avec le monde naturel qui est le berceau de l'humanité. Voyons donc comment le bégaiement, signe, s'il en est, d'une incapacité et d'une impuissance, appert être une modalité d'exhumation de la langue ancestrale mythifiée et naturalisée, ce en quoi il manifeste une puissance poétique de la parole. Il est vrai que lorsque Montague témoigne de l'apparition de son défaut d'élocution, il le figure comme une entrave à la marche qui est sans aucun doute la voie royale d'accès la plus simple et la plus commune aux paysages : « Stammer, impediment, stutter : / [...] / [...] soon I could no longer utter / those magical words I had begun / to love, to dolphin delight in. // And not for two stumbling decades / would I manage to speak straight again. / Grounded for the second time / my tongue became a rusted hinge / until the sweet oils of poetry // eased it and light flooded in.⁴⁸⁶ » (*DK.* 91) Or, force est de constater par le

pouvoir de suggestion de l'image que ces faux pas de la langue sont la modalité même d'accès aux revenances spectrales d'une nature fortement culturalisées. En effet, malgré la valeur négative attribuée au défaut illocutoire qui dépossède le jeune Montague de la fluidité de sa langue maternelle, nous avons vu qu'il faisait surgir acousmatiquement certains langages associés au passé et au territoire. C'est dans la même logique que l'entrave à la marche est identifiée à la fois à l'effacement et au surgissement des significations évanouies du paysage local. Dans « La langue greffée » (« A Grafted Tongue »), locution où se nouent les valeurs antagonistes d'enracinement et de déracinement, le grand-père forcé d'apprendre l'anglais fait d'abord face à un processus de désaffiliation qui le coupe de toute possibilité d'habiter les lieux du clan : « To slur and stumble // In shame / the altered syllables / of your own name ; / to stray sadly home // And find / the turf cured width / of your parent's hearth / growing slowly alien // In cabin / and field, they still / speak the old tongue. / You may greet no one. ⁴⁸⁷ » C'est toutefois par un trébuchement analogue que le petit-fils, quelques années plus tard, bute « sur des syllabes / perdues d'un ancien règne », ce qui peut bien sûr être interprété à nouveau comme une entrave, mais évoque également la saillance le jaillissement inattendu et soudain d'une scansion ou d'une pulsation de l'origine : « Decades later / that child's grandchild's / speech stumbles over lost / syllables of an old order. ⁴⁸⁸ » (RF. 39) Mentionnons que cette dernière interprétation est également permise par la polysémie du verbe « stumble » qui peut signifier autant *trébucher* que *tomber sur quelque chose*. Dans cette perspective le bégaiement n'est pas étranger à ce sursaut, cette *ekplexis* resurgie des cauchemars de l'enfance, que se rappelle Montague devant la vieille du village en qui s'incarne la *Cailleach* : « Mary lived in the leaning / cottage, beside the old well / she strove to keep clean, / bending over to skim dead leaves / and insects ; / ageing guardian / whom we found so frightening ». Celle de « La boîte à musique » (« The Music Box ») s'évanouit ultimement dans le silence d'une petite ballerine qui s'immobilise à l'arrêt de la musique qui la ravivait (« A silver / dancer halts. Silent. Motionless ⁴⁸⁹ », DK. 36), mais c'est un silence d'où ne cessent de proliférer et de resurgir d'autres figures saisissantes, sources d'émerveillement autant que de stupeur ⁴⁹⁰.

Ultimement donc, ce qu'il est à nouveau donné d'entendre, cette fois à travers l'écoute acousmatique du balbutiement et des scansions du bégaiement poétique, c'est une rythmique

ondulatoire, en partie réflexive, subsumant en son sein des mouvements ou des significations opposés et harmonisés. Hormis la modulation des territoires et de ses virtualités historiques qui dépasse, au cœur des résonances, une certaine dualité de l'horizon, on dénote dans le tissu du langage poétique une saillance pulsationnelle des langages ancestraux entendus dans le champ de la voix et de la présence maternelles, ainsi que de la matrice sonore vocale entourant l'enfant. Aussi, l'image du trébuchement éclaire une alliance des rythmes de la parole et de l'expérience phénoménale la plus physique du paysage, ce qui vient, d'une part, corroborer la thèse de l'incarnation du poème, déjà validée par la prévalence de l'écoute dans son élaboration, et qui, d'autre part, place explicitement la parole de Montague sous l'ascendance des pulsations d'une déesse mère naturalisée et englobante, à l'extension de laquelle ne résiste pas le régime du poétique. Dans son étude sur la muse montagusienne, Antoinette Quinn décrit la divinité celtique comme « source et origine de toute créativité, un principe cardinal de silence et de son, qui s'exprime à travers les rythmes et l'abondance organiques de la végétation et l'alternance cyclique de l'obscurité et de la couleur ». Elle est encore, dit-elle, « invoquée comme la source secrète et la généreuse dispensatrice d'une plénitude qui est à la fois chthonienne et inspiratrice⁴⁹¹ ». C'est en conformité avec cette expressivité ancrée à la jonction de la *phusis* et du *logos* que la discursivité montagusienne puise dans l'écoute acousmatique du silence et du corps, aux ressources intarissables des échos de la terre. Mais la nature déploie par ses résonances et la profondeur — interne ou externe — de ses phénomènes sonores, une sémiose qui ne peut s'offrir qu'à la conscience incarnée et dotée d'une oreille. Elle retentit au cœur d'un rapport charnel, auditif et signifiant, où la faculté objectivante de la conscience claire est en trouble, car elle s'abîme dans l'opacité d'une « matière-émotion » qui l'affecte et la soustrait au pur survol dont elle pouvait se donner l'illusion. Et celle-ci la fait déparler, balbutier, ébranlant toutes les ressources d'un langage qui bute, pulse, en fonction de l'intime modulation d'êtres inattendus, inouïs, qui surgissent du plus lointain de l'audible. C'est cette écologie qu'exprime en dernier lieu, semble-t-il, le cycle naturel hypostasié, c'est-à-dire, élevé jusqu'au sens, et au « silence » du corps d'où jaillira le sens de la parole, célébré dans *Une danse lente* : « The whole world / turning in wet / and silence, a / damp mill wheel⁴⁹² » (SD. 9). C'est sur cette roue où s'engage aussi, par la plongée d'une écoute dans le silence, une conscience devant renoncer à l'autonomie de ses lumières et au regard en surplomb qui fut la tentation de la métaphysique.

Par l'alchimie de l'oreille, elle exhume ainsi de l'ombre de la terre et de l'abîme de ses sons, le feu crépitant de *revenances* transmutes, modulées par le chant, qui sont les braises noires alimentant la sur-vie du poème : « This is the song of silence. / This is the sound of the bone / breaking through the skin / of a slowly wasting man. This is the sound of his death ; / but, turn the hourglass, / also of his living on. ⁴⁹³ » (SP. 76) On aura entrevu ici l'altérité d'un esprit dont l'ouverture est, comme c'était le cas chez Dupin, figurée par la blessure et la mort. La même faille, laissant pulser les sons et les décharges du corps, ou livrés au corps, voue ici la conscience poétique au dehors qu'elle ne cesse, par leur médiation, d'approfondir. Mais elle fait en contrepartie du monde un lieu qu'il est possible d'habiter, même à y nouer le lien d'une familiarité immémoriale comme s'il était inaugural: « 'They'll never have this house', / my taciturn Aunt Winifred cries, / [...] / [...] / An old-fashioned, heart-piercing cry, / all the way from the Sagas. / But somehow ringing true / to this little Brooklyn boy / as we halt to gaze down / across fields of alien corn, / to my new, mysterious home. ⁴⁹⁴ » (SL. 64). Ainsi Montague entend-il, en lui-même comme par tous les paysages, dans la trame des sons « perçant le cœur » et la « chair » des territoires, une musique où résonnent les accents d'une origine personnelle ou collective, mais dont la basse continue est le rythme, vital et abstrait, d'un principe cosmique englobant. Se ressourçant au puits intarissable d'une écoute si vertigineuse, sa poésie renouvelle, par l'exploration intime des strates sémantiques fondues aux *surfaces* esthétiques et catacoustiques de l'audible, quelque chose de cette riche nature symbolique qui fut celle de l'ère des bardes.

2.3 Conclusion

Au terme de ce parcours au cœur des trajectoires sonores frayées par une oreille si déterminante dans l'étiologie de leurs œuvres, nous sommes en mesure de tracer une ligne de partage nette, relative au rapport que Dupin et Montague entretiennent avec l'harmonie. L'écoute montagusienne revêt une fonction d'harmonisation indubitable qui, selon la logique de la « synthèse disjonctive » et des ondulations figurées par la roue du rythme cosmique, intègre le balbutiement et la discorde. La musique est ce qui permet au sujet de (re)nouer le lien immémorial avec son passé le plus enfoui et, même, le plus indéfini, c'est-à-dire avec

une culture, un pays, un clan, toute une mythologie plurielle dont il fut fatalement séparé dès la naissance, et que ses interminables pérégrinations ont maintenus dans un horizon structurant une quête incessante. La sensibilité auditive est, plus encore, le dispositif organique accomplissant le passage des êtres évanouis du révolu à la *revenance*. Même si la tonalité d'une telle traversée est le deuil et qu'elle procède de la captation d'une complainte spectrale et acousmatique où rejaillissent et résonnent des présences sous le mode de l'absence, le phénomène musical qui la sous-tend se voit conférer un pouvoir de renaissance par l'expression poétique. Le chant ou le regret lyrique du passé et du monde ancien ne doivent pas être ici interprétés comme la simple rémanence des *topos* d'une élegie nostalgique des origines au sein d'une poésie contemporaine témoignant des transformations irréversibles du monde. Leur dimension épique se laisse au contraire apprécier. Ils s'appuient en effet sur un pouvoir réel des poèmes à éveiller, par la recension de toutes les musiques, un univers familial et traditionnel qui permet de *panser* l'abandon individuel, ainsi que l'oubli et la destruction du passé et de ses paysages. En témoigne de manière patente l'une des strophes de « Silence » où Montague affirme de nouveau le pouvoir de guérison et d'apaisement du poétique, en le reliant explicitement à l'écoute acousmatique : « Poetry is a weapon, and should be used, / though not in the crudity of violence / [...] / [...] // There is a music beyond all this, / beyond all forms of grievance, / where anger leans its muzzle down / into the lap of silence⁴⁹⁵ » (SL. 29). Cette source de résilience trouvée au fond du silence est en quelque sorte le propre de tous les phénomènes captés par la fine écoute, que ce soit au fond du silence du monde, au cœur de cet autre silence où bruissent les sons au cœur des sons, ou aux confins du corps. Les accents sourds de tout ce qui, dans ces profondeurs de l'écoute, n'en finit de mourir, sont le ressort d'une poétique de l'affiliation qui transmue, par le deuil et le legs qu'ils rendent possible, la douleur en force créatrice ou régénératrice. Le poème fondé sur le travail auditif s'avère en ces conditions l'occasion d'un triple enracinement du sujet dans sa chair, dans celle du territoire et dans celle des mots.

La fonction d'harmonisation de l'écoute se laisse apprécier plus nettement encore à l'intérieur d'un poème relatant un événement familial à la teneur hautement dysphorique et dont la tonalité est la dissonance dans ce qu'elle a de plus disruptif. Mettant en scène la fureur destructrice du cousin de Montague dans la maison familiale, « Cassant le piano »

(« Smashing the Piano ») est en effet un poème qui œuvre à la reconstitution de la mémoire du clan par-delà toute rupture harmonique. L'équilibre formel qui le caractérise, reposant notamment sur la répétition anaphorique, en tête de chaque strophe, du vers exprimant l'incrédulité bouleversée : « *My cousin is smashing the piano*⁴⁹⁶ » (SP. 70) est le signe d'une préséance de l'ordre et de l'unité sur le principe de dissociation et la logique fragmentaire qui est au cœur de l'événement. Le travail poétique révèle là son pouvoir d'assumer et de surmonter la crise relatée. L'événement de l'instrument, loin d'être un emblème de la division du corps familial ou d'un éclatement de la syntaxe, active plutôt la mémoire du poète occupée à recueillir et à renouer autour des rôles du piano, les souvenirs du jeu somptueux de la tante et d'autres figures du clan qui se ressemblèrent dans le salon. La dissonance agit comme un repoussoir servant à mettre en relief les valeurs lumineuses d'harmonie et de concorde, conformes à l'idée traditionnelle d'un foyer où le poète peut renouer les liens du sang et de la descendance, et recréer quelque chose de l'enveloppe maternelle ou parentale à laquelle on l'arracha. Brian John met quant à lui l'accent sur le désir d'unification et de pacification des cultures catholique et protestante sous-tendu par l'écoute des sonorités émanant du territoire : « Se débarrassant de la séparation abstraite divisant les Irlandais, il [Montague] défend, suppose une inclusivité qui « devrait être capable d'accepter, ou d'écouter les nombreuses voix, agréables ou troublantes, qui hantent notre terre » et ainsi, « harmonise, comme une symphonie contient ses dissonances, des structures de guérison »⁴⁹⁷ ». En somme, la très grande majorité des phénomènes sonores ravaudent chez Montague le tissu social autour du présent ou des temps passés, pour rendre possible l'enracinement dans des contextes contemporains où la collectivité et le legs de la mémoire sont menacés. Et lorsque, dans « No Music » (« Sans musique ») par exemple, cette possibilité d'alliance est anéantie, à travers la rupture amoureuse qui n'a de retentissant que l'échec des idéaux du *fin'amor*⁴⁹⁸, ce n'est pas le silence, d'où nous avons entendu jaillir quantités d'acousmates, mais l'absence même de musique que le poète relie au déracinement : « To tear old love by the roots, / To trample on past affections : / There is no music for so harsh a song.⁴⁹⁹ » (GC. 34).

Jacques Dupin, de son côté, nous est apparu au contraire élaborer, à partir de son écoute singulière, une poétique de la dissonance. Conduite jusqu'à ses conséquences ultimes, elle

verse dans la célébration d'une singularité radicale et irrécupérable de la poésie, et du poète par qui passe la poésie, face aux instances et aux forces à l'œuvre dans l'espace social :

À l'Institution, à ses crimes, l'écriture est liée malgré son exécution, par le double fil lâchement tressé, de sa dépendance et de sa dissidence. Indissociable de la société d'oppression, [...] elle n'est lisible que dans le rayon de son agonie, dans le souffle anticipé de son explosion [...].

Même puissance et nature du souffle, pourtant le poème n'est pas l'écriture de la révolution. Travaillé en son fond par les mêmes ferments, il la rejoint, la recoupe, s'en écarte, lui répond. Il incorpore son imminence, exaspère son injonction.

[...] Il demeure pendant son repliement, l'axe du renversement du réel, la puissance de dislocation qui féconde. Et relance... (D. 229-230)

Si son mot d'ordre doit être la résistance ou la dissidence, il ne peut s'agir que d'une résistance ou d'une dissidence au carré : c'est-à-dire, d'une part, qui se pose en rupture ou éclaire un écart face à la dissidence, ouvrant alors il est vrai la possibilité d'un dialogue avec elle, car elle en exprime la quintessence ; ou, d'autre part, qui se retourne contre elle-même pour annihiler ce que la rupture reconduit de lien avec ce à quoi elle s'oppose. Cet éventail de positionnements dynamiques se déclinant comme à l'intérieur d'une gamme infiniment différenciée, place la difficile question de la solidarité et du refus poétique (et de l'identité en général) à l'horizon d'une écoute des disparités qui en est le modèle et l'infrastructure sensible. Comme l'oreille creuse une féconde « germination interstitielle » (*Éch.* 127) en captant les intervalles subliminaux et infinitésimaux de la catacoustique, la poétique de la dissonance préconise une riche diversité excédant la mesure et le tempérament, pour évoquer la division chromatique de l'octave en douze demi-tons opérée par Bach, qui plaça la musique occidentale au carcan d'une harmonisation d'ailleurs factice, non fondée sur une justesse absolue. Contre le privilège classique de l'unité et de l'harmonie, et tout *tempérament* imposé de l'extérieur, la poésie de Dupin mène une exploration juste, rigoureuse et sans concession des écarts. Le tirant hors de lui, ils mettent radicalement en jeu sa *tempérance*. Leur nature détonnante (à côté du ton et du demi-ton, donc faisant sauter le code et la loi) recoupe la détonation d'accents irrités, et la raucité atrabilaire, intempérante d'un corps prométhéen qui agresse l'air, la pierre, comme un dieu dont il se dévoie par une bifurcation érigée en (anti)doctrine⁵⁰⁰. C'est ce sujet de la discordance et de la discorde que

supplie ultiment l'écho lacérant du chant pulsionnel, criminel, « d'intervalles naturels, chantés selon l'intonation juste d'une antienne ancrée dans le corps, à même sa physiologie⁵⁰¹ ». La « matérialité déchirée » (D. 229) du corps, du poème et du sujet, rompue par l'éclat de la voix réverbérée par le minéral, reflète, à travers la crise du sens et de l'identité qu'elle engage, les traumatismes indicibles qu'engendrèrent les horreurs et les catastrophes rationalisées du XXe siècle. Tout en se faisant l'écho de ces désastres, la poésie de Dupin affirme par ailleurs un refus des ordres divins, moraux, sociaux et esthétiques qui constituèrent le substrat des sociétés et des cultures modernes, en se soutenant à toute possibilité de récupération par une idéologie, un système philosophique ou un canon artistique. Elle affirme aussi la diversité et le dynamisme ontologique de l'être et de la vie contre l'asservissement réducteur des identifications systématiques et théoriques. L'extrait de *Dehors*, cité ci-dessus, a bien évidemment montré dans quelle mesure il faut nuancer, pour toucher sa singularité et sa force réelles, l'opposition d'une poétique de la dissonance qui demeure liée à l'ordre, ainsi qu'à la tyrannie du sens et de l'harmonie qui la fondent comme écart. Plutôt que d'un refus pur et simple du sens, Dupin préconise son glissement subversif (« mais le seuil de la lisibilité se déplace », D. 228), ce que manifeste notamment le déplacement paronymique, forme linguistique du subtil dégradé tonal marqué par la dissonance. Au cœur des effets de langage dont se structure la chaîne signifiante de l'écriture pulsionnelle, ce type de déplacement s'alimente de la contiguïté des « réverbérations meurtrières », qui saillent d'un dehors à l'âpreté minérale, pour substituer une lisibilité de la chair pulsionnelle du monde à la discursivité rationnelle. C'est ainsi en jetant le trouble et l'émoi sur la transparence sémantique du langage courant que Dupin se met à l'écoute d'« un livre illisible par intensité — et qui ne cesse de m'interpeller, de me souffler une peur primitive — » (D. 300).

Il est vrai également que l'image ontologique fournie par la résonance dissonante de la voix dupinienne, ne se laisse pas saisir comme une pure différence qui anéantirait, avec le principe d'identité, toute identification possible avec une altérité dont le soi n'aurait plus la mesure. Dans l'expérience des réverbérations au dehors qu'actualisent les déflagrations pierreuses, la détonation dissonante illustrant la différence à soi constitutive de la subjectivité charnelle n'est jamais, par principe, si radicale qu'on ne puisse la rapporter à l'instance

subjective comme la source du mouvement et de l'é-motion où il s'excède. Malgré la disparition qu'implique un titre comme *Contumace*, le sujet dupinien altéré par la réflexivité charnelle n'est jamais que « si près de devenir sa dénégation / son garrot ». Il n'est jamais qu'à l'orée d'une dissonance absolue qui serait, sans l'effcience de sa résolution possible dans une transformation créatrice, une écriture, le médium d'une pure néantisation. Mais c'est devant cet horizon qu'il écrit ; et c'est justement parce qu'il est horizon que l'ipséité est subvertie et que le poète en vient, comme le dit Dominique Viart, à « manifest[er] un mode de présence à l'œuvre qui *est* absence⁵⁰² ». Il s'en faut de cet écart pour que la résistance de la subjectivité poétique puisse incessamment détonner. Selon cette logique fidèle au principe de la « synthèse disjonctive », les résonances acousmatiques du monde structurant le poème n'achèvent jamais d'altérer le sujet qui, dans l'ouverture intime à l'extériorité qu'elles impliquent, « ne s'efface pas / ne renonce pas // à se dissoudre dans la langue » (*Con.* 9). C'est là une nuance qu'il faut apporter aussi et réciproquement au rapport harmonique reliant, à travers l'écoute, John Montague avec l'univers familier et onirique du territoire. Les sèmes mythiques et culturels et, même, les souvenirs personnels et familiaux, surgissent en effet en partie comme des êtres étrangers, soit qu'ils s'incarnent en filigrane dans l'altérité d'une nature esthétique, soit que, et ceci n'exclut pas la première option, ils fassent partie d'un univers duquel le poète n'a que peu ou pas la moindre expérience, et auquel il s'initie en cherchant à s'inscrire dans la tradition dont il veut perpétuer la mémoire. Mais il n'en demeure pas moins que l'examen acousmatique des deux œuvres a permis de dégager deux tonalités différentes du rapport au monde qui se laissent ultimement saisir, sur le plan esthétique, à travers les caractères généraux de la composition formelle des œuvres.

La poétique dupinienne de la dissonance, liée au pouvoir opérant de la bifurcation et aux *dérives* ontologiques et sémantiques des pulsations détonnantes conduit une écriture faisant violence à toute forme d'ordre sclérosé, et dont la morale consiste en l'atteinte irrépressible à l'harmonie formelle qui était gage de l'unité du poème et du recueil : « La contestation de l'Un est telle, qu'elle passe aussi par l'unité problématique d'une écriture qui n'a jamais emprunté que des formes foncièrement instables, changeantes au sein d'un même recueil. Une écriture résistante au Livre.⁵⁰³ » Tantôt, l'unité d'une section comme « Lises lisières liserons » (*Retd.* 89-101), cas patent d'une rupture de l'unicité du sens créée par la dérive du

signifiant, est fondée sur un principe asymétrique qui, structurant le regroupement de treize treizains, défie les valeurs du douze, dont la symbolique proprement numérale réfère à l'harmonie cosmique traditionnelle. Pour ce qui est de Montague, la critique a reconnu et maintes fois célébré l'architectonique orchestrale de ses recueils⁵⁰⁴, dont la cohésion n'est certainement pas étrangère à l'exploration des grands systèmes de croyances, fondés sur la célébration et la symbolisation d'une unité cosmique relativement harmonique. Nous avons vu par exemple que l'agencement des sections de *Tides (Marées)* reposait sur une identification progressive de la femme et de la divinité féminine avec le rythme et l'énergie maritime. À l'intérieur de cette avancée générale, les différentes sections du recueil accomplissent par leurs structures les deux mouvements complémentaires du flux et du reflux, associés, selon diverses modalités, à la rythmique cosmique. Par ailleurs, les parties des différents recueils sont souvent agencées dans une logique narrative plus ou moins explicite. La remontée à la fois géographique et historique de Cork vers Fermanagh, village du Tyrone de l'enfance nord-irlandaise où la mère vient de mourir, représente bien le souci de composition qui sous-tend *Le royaume mort*. La section « Upstream » (« À contre-courant »), qui l'entame, désigne significativement l'avancée territoriale et rétrospective vers les sources de la vie personnelle et de la culture irlandaise : l'enfance dans le comté mythique de Tyrone. Conclu par l'affirmation quasi théorique d'« Une absence florissante » (« A Flowering Absence »), le livre explore, au cours de son avancée vers Ulster, — en passant par la section couvrant « Ce royaume neutre » (« This Neutral Realm ») des Midlands, décor de l'enfance tardive durant la guerre marquée par la neutralité irlandaise —, la présence-absence des *revenances* du passé et de l'origine à travers le paysage, jusqu'au point de fuite de la disparition maternelle⁵⁰⁵. Illustrant une véritable « synthèse disjonctive » ontologique, le poème recensant les *revenances* distribue à tous les êtres, vivants ou morts, passés ou actuels, des valeurs de présence et d'absence, ainsi que le décrit Jankélévitch dans son essai *La mort* où il explicite la « présence-absence » :

En deux sens opposés la vie et la mort rendent floue, évasive, atmosphérique la disjonction de la présence et de l'absence : le vivant était une présence déjà un peu absente — car la personne libre douée de mémoire et d'imagination, capable de réticence et de restriction mentale, n'est jamais tout entière présente dans son actualité physique [...]. Le mort, lui, est présent-absent en sens inverse, car il est une absence à peine

présente. La mort dissocie deux contradictoires que nous nous étions habitués à considérer comme inséparables et indissolubles : la naturalité physique visible et tangible de l'être corporel, le mystère impalpable qui seul faisait de ce corps « une présence » ; quelque chose est, si l'on veut, resté présent, et à cet égard il n'y a pas de solution de continuité dans la continuation de l'être.⁵⁰⁶

C'est, conséquemment, un contrepoint ou une modulation de la présence-absence que Montague fait apprécier en retournant comme une médaille le paysage actuel et ses présentations historiques. Et il révèle par là que les morts et le révolu trouvent, à travers le paysage qui constitue leur peu de présence, une « naturalité physique », que Jankélévitch dissocie peut-être trop rapidement de ce qui a disparu, car cette naturalisation des morts vaut pour un changement de corps, corps qui partagent toujours avec celui des vivants, l'absence-présence d'une intériorité. Qui plus est, ces valeurs de présence et d'absence sont à répartir également et alternativement entre la musicalité du poème au monde qui exprime la « matière-émotion » et une extériorité foncièrement acousmatique d'où les voix et les présences surgissent du silence et communiquent le chant des choses. Dans cette perspective, on reportera au chant poétique ce que Jankélévitch dit de la musique, cette présence-absence qui se génère « *E silentio, ad silentium, per silentium* ! Du silence au silence, à travers le silence⁵⁰⁷ », en l'occurrence celui du monde ; alors que la profondeur abyssale et spectrale de l'étendue paysagère est livrée du chant au chant et à travers le chant, « Quand le mur entre elle et le fantôme / s'amenuise⁵⁰⁸ » (DK. 83).

Maintenant, si les modalités de la présence-absence sont représentatives de la rhétorique de Montague et qu'elles participent de la structure particulièrement équilibrée du *Royaume mort*, c'est néanmoins dans *Le champ rude* que la construction harmonique des recueils atteint sa plus forte expression. L'épopée lyrique relatant l'histoire irlandaise est présentée du point de vue catholique et républicain auquel Montague s'identifie naturellement, tant en raison de la dimension autobiographique que de la focalisation sur l'héritage du clan qui caractérisent le recueil. Cependant, si le poète s'y révèle « presque incapable de distinguer entre Clio et Mnémosyne⁵⁰⁹ », il rassemble une quantité impressionnante d'intertextes périphériques, constitués de documents et de témoignages divers : un passage d'Engels, des extraits de journaux, d'un discours de Churchill, une lettre de la loge orangiste au Premier

ministre anglais, des citations issues de chroniques médiévales (*Les Annales des quatre maîtres*), etc. Ceux-ci créent ni plus moins une sorte d'atmosphère transhistorique où baignent les vers, et qui sont, au même titre, au premier plan de la composition. Or les énoncés ainsi assemblés en un collage qui pousse, jusqu'à l'une de ses extrêmes finalités, la logique de l'*open form* (la forme libre), sont moins accordés selon un principe de différence, qu'articulés comme des « commentaire[s] alternatif[s] à joindre dans l'unité d'une voix contrapuntique, polyphonique⁵¹⁰ ». Il en va d'une « synthèse disjonctive », liée au projet de libérer, pour s'en libérer, les failles et les tensions historiques, sociales et politiques. Un principe compositionnel de rejet de l'organisation et des structures de la poésie traditionnelle s'avère donc, au bout du compte, mis au service d'une poétique symphonique, dont la forme symbolise un désir global de panser les divisions, de réinstaurer la concorde et de guérir les douleurs personnelles et collectives. Dans cette perspective, les nombreux poèmes à la métrique libérée qui, dans l'œuvre, évoquent les formes fixes par leur symétrie approximative et leur principe organisationnel témoignent d'une même recherche d'harmonisation fondée sur une forme d'inadéquation ou de déséquilibre. Enfin, comme autant d'acousmates perçus par le natif déraciné lors de son immersion dans le territoire, les éléments intertextuels sont rassemblés autour des paysages sémantiques des vers, par le faisceau charnel d'un sujet lyrique qui révèle la profondeur de la nature. De même qu'ils désignent une nature signifiante, ils éclairent le corps comme un carrefour de voix émises et entendues, qui se présente, au même titre que la tonalité dans la musique, comme un principe organisateur. Ainsi que nous le verrons au prochain chapitre, la résistance du verbe dupinien à une telle cohésion, formelle et sémantique, du livre, est corrélative d'un corps du déchirement, inversement dispersé dans une extériorité signifiée par la dissémination du sens et la rupture syntaxique. Mais déjà, il convient ici de remarquer, pour compléter l'analogie musicale, que le poème de Dupin reconduit par ses formes quelque chose de la musique atonale ou sérielle de l'époque contemporaine. Michèle Finck souligne « la façon dont Dupin détourne les instruments de leur emploi classique », notamment, « les instruments associés à la mélodie [qui] ne produisent le plus souvent qu'une mélodie en crise⁵¹¹ ». « [L]e rôle du violoncelle » (*D.* 239) et « le sang clair qui s'égoutte à présent sur le tambour » (*Gra.* 71), sont deux exemples choisis pour indiquer, d'une part, une prise en compte de la matérialité de l'instrument à travers sa dimension charnelle, et, d'autre part, une préséance généralisée du

rythme sur la mélodie. La contemporanéité de la musique dupinienne se donne enfin à entendre à travers l'avancée constructive d'une « discordance augurale » (*Con.* 98) qui, contrairement à la symphonie lénifiante et harmonisante de Montague, n'est, en regard de tout principe unifiant, « qu'amputation, ensablement, désaccord... [...] dérive du non-sens » (*M.* 21), pour évoquer la dimension sérielle des voix des folles de l'asile, sujets des *Mères*, et la série verbale qui l'exprime. En soulignant ce que cette parole doit aux résonances romanes, nous avons également désigné, par-delà des siècles de musiques tonales, son affinité avec des musiques non tempérées ou régies par d'autres armatures que celles des modes tempérés. Or cette atonalité, tout comme le refus de principe unifiant, ne se traduit pas par une absence de principe constructif. Quoi qu'il en soit d'un apparent « désœuvrement » structurel (fût-il en partie attesté par l'autonomisation de la parole), la poésie de Dupin met au moins en opération des principes de compositions discrets et dynamiques, relatifs à la structure d'une « chair » de la dispersion, solidaire de la dissémination syntaxique, sémantique et signifiante dans l'espace du poème. Sous le bouleversement formel qui prend l'aspect d'une prolifération verbale imprévisible et chaotique, cette « chair » amène à penser un ordre dont les lois sont inhérentes à celles de l'ouverture au monde en ce qu'elle implique de plus dépossédant et d'immaîtrisable. Régissant l'« instant de la vie qui se rêve, [au même titre que] l'instant qui s'écrit » (*Éch.* 220), cet ordre charnel élucide les ressorts sauvages d'une poésie qui, comme la nature dans l'œuvre, saisi et a le poète beaucoup plus que lui ne la possède, l'englobe ou la *comprend*.

En dépit de ces singularités des poétiques, la traversée d'une fine écoute, primordiale en regard de l'étiologie et à l'intérieur des œuvres, atteste pleinement la *sortie* de la conscience propre à la poésie de l'incarnation. C'est une solidarité du corps, de l'esprit et du monde qui, à l'intérieur de pensées charnelles investies d'acousmates, s'est manifestée et s'est exprimée dans la « chair » même du langage poétique. L'étude des sons dont la source n'est pas perçue a rendu compte, selon deux modalités, d'une spatialisation de la conscience poétique indissociable de son rapport à la nature. À même les résonances du monde livrées acousmatiquement dans une intériorité méditative et « ek-statique », liée aux lointains, ce sont celles d'idées sensibles (notamment, de sons entendus en d'autres sons), de significations, de rêveries et de l'intimité affectives qui se sont données à entendre.

L'inscription poétique d'une telle profondeur éclairée par le concept de « chair » marque la triple participation de l'espace intime à l'espace du monde, dans une spatialité textuelle ourlée aux significations sonores d'idées sensibles. C'est donc au même titre que la conscience perceptive que la subjectivité et les formes poétiques sous-tendues par l'écoute donnent à apprécier, leur être-*au-monde* par leur appartenance à la nature sensible. Comme Rimbaud dans ses *Lettres du voyant*, qui en firent un précurseur de la poésie de l'incarnation, on peut dire de Dupin et de Montague qu'ils « assiste[nt] à l'éclosion de [leurs] pensée[s] », par ce retrait qui les voue à l'activité d'une écoute subtile de tout le corps, essentielle à l'articulation des *voix* acousmatiques. Ainsi définie dans son rapport à l'extériorité, la parole du dehors « passe [donc] par la reconnaissance du corps comme le lieu où s'incarnent toute parole et toute pensée.⁵¹² » Par cela même, elle se déploie comme un être naturel doté de sa vie propre ; elle jaillit en un essor qui échappe à la totale maîtrise du poète. Le verbe « éclore » énonce clairement cette nouvelle dimension autocréatrice et-naturelle de la poésie. Aussi en regard de la sensibilité croissante des sociétés actuelles aux enjeux environnementaux, ainsi qu'à notre dépendance aux écosystèmes en une ère où leur altération menace la vie, les poètes de l'incarnation paraissent à l'avant-garde. À l'heure où on conteste, avec l'Histoire, la suprématie de l'homme et de ses facultés sur une Nature qu'il s'est plu à objectiver, tantôt pour survivre certes, mais tantôt et très souvent pour l'asservir et l'exploiter dangereusement à ses seules finalités, certains poètes contemporains mettent en relief le rapport de dépendance qui relie leurs pensées, leurs paroles et leurs œuvres à une écologie de la conscience, du corps et des environnements esthétiques ou naturels au sens large. En cela, c'est non seulement certains présupposés des études littéraires dont ils soulignent la caducité ou le caractère abstrait (nous avons fait mention de la clôture du texte, ou de survalorisation de la littérarité et de la fonction poétique du langage), mais toute forme de conception anthropocentrique ou strictement matérialiste du monde que peuvent encore promouvoir aujourd'hui les sciences de l'homme et les sciences naturelles. Plus que jamais depuis leur apparition, qui marqua l'entrée dans l'ère moderne, nous avons aujourd'hui le moyen de concevoir grâce aux poètes que la parole naît au monde, étant le produit de l'écoute du corps et du dehors, bref, qu'elle naît dans un univers naturel qui n'est pas hétérogène à la conscience et au langage, mais en est parcouru, étant, par ses divers milieux sémiotiques, le terreau au sein duquel ils germent jusqu'à atteindre l'expression. Par leur disponibilité

auditive aux *musiques* d'un tel univers charnel, Dupin et Montague ont donné à concevoir un lyrisme naturel qui met en valeur la résolution des dichotomisations abstraites de la nature et de la culture.

Fondamentalement, en s'étayant sur un corps audiophonatoire saisi comme intersection vivante du « nomadisme de la voix⁵¹³ » et des vociférations et « tergiversation[s] / de l'écoute » (*Con.* 19), le foisonnement phonétique musical et les paysages sémantiques des poèmes révèlent une physique de la parole. Comme l'écoute acousmatique des résonances l'a montré, cette physique audiophonatoire repose sur un corps subjectif (*Leib*) dont la dimension réflexive⁵¹⁴ le distingue d'un corps purement matériel (*Körper*) et de la transitivité strictement sensorielle qui marquerait son rapport à une extériorité exclusivement ontique. C'est pourquoi, dans les poèmes, le corps du sujet incarné spatialise la pensée par toutes les relations, notamment auditives, qu'il noue avec les lointains. Et c'est la raison aussi pour laquelle il confère inversement une intériorité à tout ce qui entoure ou que délivre par contiguïté les percepts acoustiques. Étant la condition essentielle de toute acroamatique poétique, il déploie de part et d'autre d'une peau et d'une frontière textuelle poreuses des horizons acousmatiques qui permettent de « saisir ce qui fait que le sortir de soi est rentrer en soi et inversement⁵¹⁵ », ce qui s'applique point pour point à l'espace poétique. Or, si cela est le rôle que Merleau-Ponty assigne à la « vraie philosophie » qui est celle de l'être au monde, il faut reconnaître que les voies de sa connaissance et de son expérience sont nettement tracées par l'écologie rencontrée dans l'analyse poétique des univers sonores, lesquelles éclairent des continuités complexes et sans cesse approfondies entre les espaces du dedans et du dehors, la voix et la matérialité sensible, le poème et la nature.

Parce qu'elle doit son existence aux transferts opérés par les boucles audiophonatoires qui la relie à l'entrelacs auditif et plurisensoriel du corps subjectif et du monde⁵¹⁶, la parole poétique de l'incarnation s'offre comme parole *du* dehors, selon les deux sens que renferme cette expression et qu'articulent les poèmes par la concaténation d'univers sonores. En cela, elle s'inscrit dans la continuité d'un *cogito* perceptif non moins complexe, qui donne à décrire de multiples pensées *de* l'extériorité en raison des trajectoires inépuisables de la

transversalité sensorielle. Par cette participation, la voix du poète peut hausser les *tonalités* de la « chair » sur le plan du langage. Dire haut le « logos qui se prononce silencieusement [(acousmatiquement)] dans chaque chose sensible⁵¹⁷ », et les sonorités du monde et les mots qui retentissent non moins sourdement aux confins du corps et de l'intériorité onirique.

Mettant en relief une physique de la parole au plus près des résonances du corps et du monde esthétique, la poésie de l'incarnation s'énonce ainsi par-delà humanité et inhumanité, forçant à penser dans le champ du langage esthétique une topologie mouvante et dynamique de la conscience. Nous avons été en mesure d'apprécier, chez Dupin et chez Montague, cette complexité de la *nature subjective* en soulignant les profondeurs abyssales ouvertes au sein de poèmes qui prennent en charge la fine écoute. En fait, au cours de notre trajet, les voix poétiques informées par l'écoute ont accompli si vertigineusement la « synthèse disjonctive » du sujet et de l'extériorité que nous sommes forcés de constater que l'audition eut pu servir, autant que le visible, de modèle à la description de la subjectivité phénoménologique de la perception, si Merleau-Ponty n'avait préconisé, comme on le sait, ce dernier et la peinture pour sa présentation d'une « chair » esthétique. Cependant, s'il s'était intéressé davantage à la poésie de l'incarnation, sa dimension acroamatique lui aurait fourni le chaînon manquant permettant d'articuler l'expérience esthétique du monde à celle d'un langage charnel où se jouent les mêmes enjeux ontologiques qu'au sein de l'espace référentiel. Malgré tout, puisque, par la médiation des deux *corpus*, les consciences des poètes se sont tour à tour incarnées à travers les détonations de forces telluriques, d'un pneuma causant l'effondrement des pierres, ou à travers les flux et reflux du Rythme cosmique et des sonorités assourdies et ravivées du territoire, la dimension charnelle du verbe conduit au constat d'une transitivity ontologique analogue à celui que dresse Merleau-Ponty dans son analyse de la subjectivité *au* monde. En effet, au sein des acousmates, interne ou externe, que la parole désigne sur le plan sémantique ou dans ses résonances vocales et formelles, les poètes font montre d'une subjectivité excentrée qui ne se contient plus :

Le monde n'est plus fondé sur le « je pense » [...] ; ce que je « suis », je ne le suis qu'à distance là-bas [...] ; et inversement, ce monde qui n'est pas moi, j'y tiens aussi étroitement qu'à moi-même, il n'est en un sens que le prolongement de mon corps ; je suis fondé à dire que je suis le monde.⁵¹⁸

L'analyse de l'écoute permet, de fait, d'attribuer à la « chair » des poèmes la transitivity que Michel Collot reconnaît au corps en en faisant le « principe actif d'une sorte d'ubiquité paradoxale qui définit l'homme comme être-là, c'est-à-dire à la fois comme situé dans l'ici et ouvert aux lointains.⁵¹⁹ » La continuité de l'audible et de la parole poétique acroamatique favorise sans doute, plus que tout autre lien charnel, ces *transports* du verbe poétique et de la nature. Ne déploient-ils pas tous les deux des univers sonores aux tonalités atmosphériques et affectives singulières, des *Stimmungen* qui donnent au langage poétique musiqué la consistance d'un monde et, au monde, cette teneur émotive au cœur de l'expressivité lyrique de l'incarnation marquée notamment par les pulsations naturelles ? Comme l'a dit Artaud avant de faire la pénible épreuve de la dissociation de l'esprit et de la vie qui le mena à Rodez : « je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair⁵²⁰ ». De fait, les rythmes sensibles et les accentuations, harmonieuses ou détonantes, de Dupin et de Montague sont apparus reliés par un rapport de détermination réciproque avec les qualités tonales et affectives d'univers hautement sonores, hostiles ou familiers, dont nous avons déjà souligné la nature pathique. Indice d'une ouverture au dehors largement fondée sur l'écoute, ainsi que des qualités singulières définissant les rapports du sujet incarné avec ses environnements constitutifs, cette exacerbation de la matérialité du langage incline à bon droit à désigner la conscience poétique comme « un moment de la réponse du corps au monde⁵²¹ ». Plus encore, en illustrant exemplairement cette définition générale de l'esprit fournie par Valéry, la conscience poétique peut, par la nature de sa réponse, être conçue comme un corps prosodique faisant résonner la Terre. La physique acroamatique de la parole poétique ayant donc mis en lumière l'intrication de l'espace naturel et de la conscience incarnée dans la « chair » du poème, nous voudrions maintenant déterminer plus avant ce qui, chez Dupin et Montague, qualifie les idiosyncrasies d'une telle traversée. Pour ce faire, nous proposons de mener une exploration des paysages sémantiques qui tiennent compte de leur participation au corps de la nature, et, donc, de prendre en charge le monde référentiel dans l'examen des deux univers poétiques que nous saisissons comme des topiques.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

CHAPITRE 3

LE CORPS DE LA NATURE

3.1 Introduction

Dans l'examen du travail perceptif et auditif actualisé par le poème esthésique et acroamatique de l'incarnation, le corps propre est apparu, non pas comme un objet localisable parmi d'autres au sein de la nature, mais doté de l'ampleur que lui confère Michel Collot dans sa description du *Corps Cosmos*, à savoir « comme une sorte d'échangeur entre la conscience et le monde extérieur ». À ce titre, les rapports dont il est l'agent vivant sont loin d'être unilatéraux. Ils peuvent donc difficilement être théorisés par une notion comme celle de la projection qui, d'ailleurs, « suppose une distinction nette entre un dedans et un dehors⁵²² ». De fait, le vécu corporel s'est révélé chez Montague et chez Dupin opérer un transfert et des interactions constantes entre des données extérieures médiatisées dans l'espace psychique et une intériorité venant discriminer et mettre en forme la masse des saillances sensorielles, converties en autant de plages d'inscription d'une psychologisation de l'extériorité. Cette adhérence réversible du vécu corporel et de la nature esthésique s'est manifestée exemplairement à travers les diverses modalités de l'écoute acousmatique. Les acousmates *internes*, constitués de sonorités sourdes ou hallucinées et dotées de significations intimes constellant l'espace intérieur, désignent, tout comme l'imaginaire onirique auquel s'apparente le poème, le premier cas d'adhérence. Le second est acoustiquement représenté par l'acousmate évocateur, perçu à l'intérieur d'une sonorité externe. Il manifeste clairement l'appartenance du dehors et du vécu corporel qui le met en forme et est co-constitutif de ses significations. Ce sont ces deux natures fantasmatiques *de la* subjectivité, ces deux formes expressives de natures prises en charge par le vécu corporel du sujet que nous appelons le corps de la nature, formulation qui se superpose à celle de « chair du monde » en accentuant

sa concrétude et sa densité matérielle et en soulignant la dimension naturelle de l'expérience perceptive et linguistique. Dans le monde comme dans le rêve, la subjectivité comme champ est entée sur l'inhumanité et la matérialité auxquelles se rapporte une Sensibilité en soi indissociable du dehors, qu'elle s'applique « concrètement » au monde à l'état de veille ou qu'elle en reconduise l'ouverture et les modalités expérientielles dans le sommeil⁵²³. Même dans ce deuxième cas, elle s'incarne dans un vécu corporel qui place ses moindres productions sous la dépendance de déterminations physiques (sensations externes ressenties durant le sommeil et la veille, ou esthésie du rêve habité, comme le monde, d'un touché, d'une vision, d'une ouïe, etc.). Il en va de même du poème de l'incarnation dans l'exploration du corps de la nature qu'il déploie par-delà intériorité et extériorité. Rêve éveillé d'un réel fabuleux, ceux de Dupin et de Montague sont le creuset où se recourent l'intériorité du dehors et l'extériorité du dedans qui ouvrent de nouvelles territorialités aux recherches et aux pratiques contemporaines de la poésie. À la jonction de ce chiasme associé à la « chair » et au corps percevant dans l'expérience esthétique, correspond ultimement la page dans le régime proprement poétique. Véritable corps de la nature, elle révèle le caractère externe d'une intimité qui se construit en s'*exprimant* dans un espace présentatif, figuratif et syntaxique, qui manifeste la prégnance d'un univers é-mouvant. En même temps, elle confronte le lecteur à la dimension interne d'un monde organisé par la forme et le langage au même titre que par l'organisme. Par les paysages sémantiques qui y prolifèrent l'espace du poème se déploie donc comme le lieu d'une rencontre entre le moi et le monde où s'opère une intense communication entre la conscience et la matérialité naturelle.

Deux poèmes de Dupin et de Montague mettent par exemple en valeur le lien qui unit la parole ou le chant sauvages du poète aux forces chthoniennes. Ils le font en convoquant le même imaginaire volcanique. À l'intérieur du *Royaume mort* (*The Dead Kingdom*), celui-ci ravive par ses fumées une parole mythique universelle identifiée au sol. Dans *Cendrier du voyage*, il inscrit le poème comme le reste et le produit d'un embrasement de la parole sauvage au monde : « C'est en toi qu'ira le Chant, le Feu, se défaire et se recomposer, enfant sans âge et sans chemin, orphelin du cratère... » (Cv. 28). À tenir compte du titre du recueil où s'affirme la consommation, l'emploi du futur signifie toutefois moins ici une parole naturelle qui ne serait pas encore venue, que la désignation du poète et du poème comme

unique gorge pouvant en canaliser l'afflux réitéré et perpétuellement à venir, au point de naître. « C'est [toujours] en toi qu'ira le Chant » pourrait-on lire, faisant de celui qui en profère l'étrangeté, l'altérité sans cesse *portée en avant* de soi, le dépositaire d'un rapport privilégié avec le monde, fondamental pour la genèse du sens et de la parole. C'est ce rapport que prend en charge la page, où, par-delà l'attente, s'est toujours déjà manifestée à l'« orphelin du cratère » la nature ignée d'un verbe éruptif et irruptif au passage duquel les mots crépitent, grésillent, à demi consumés, comme le signale l'élément stylistique récurrent que sont les trois points. Cette parole rompue, dont l'adiscursivité est liée à l'opacité d'un *logos* engoncé dans la matière ou traversé par elle, trouve chez Montague une résonance frappante, dans un poème qui figure aussi les significations paysagères par une sorte de principe vitaliste inhérent au magma tellurique. Les « Déités » (« Deities ») de mythologies irlandaises et grecques y ont perdu leur nature anthropomorphique au profit d'une réinsertion de leurs attributs dans un monde naturel divinisé. Si « [l]es dieux anciens surgirent de la terre, / de l'air, du feu, de l'eau », tels « Hermes rayonnant glis-/ sant sur les traits de lumière », ou, « extensions noires de l'empire sous- / terrains des racines / et des roches de la terre », le « sombre Dis », les temps ont changé des suites de transformations que Montague évoque avec un maximum d'économie : « abandons, sagesses ». Mais même « laissé à lui même » avec sa science, « l'homme [— et le poète en premier lieu —] fait encore face / aux vieilles puissances : // la violence fumant / de quelque cratère, / connaît sa nuit, / mesure sa lumière, / guide son art.⁵²⁴ » (DK. 55-56) La sémiotisation du monde naturel se traduit ici dans les termes d'un mysticisme païen par l'association des forces et des vertus divines naturalisées et d'un verbe contenu en puissance dans le ventre de la Nature, comme l'une de ses créations. Elle s'inscrit par ailleurs dans une poétique de la *mourance*, où les figures mythiques et historiques se sont retirées ou assourdies dans un cosmos (et un langage) où s'actualisait jadis leur présence plénière. Ces vers de « Suite Patriotique » (« Patriotic Suit ») ont exprimé avec beaucoup de force le deuil de leurs manifestations, réduites à l'état de sèmes disséminés dans l'extériorité : « La lyre mythique se réduisit à l'étendue du pays : / Le fracas des richelieus sur les dalles, / le drachme de poteen incolore — / Est-ce le monde pour lequel nous sommes faits ?⁵²⁵ » (RF. 64). Mais l'engouffrement déploré des figures archétypales dans la nature éclaire aussi une incarnation de la conscience, intrinsèquement liée à celle des emblèmes et entités imaginaires de l'héritage culturel, dans la « chair du monde ». Il est l'affirmation de

son appartenance au corps naturel telle qu'elle se manifeste en dépassant la division du dedans et du dehors dont le poème exprime la relation exemplaire.

Plus explicitement que le paysage et l'imaginaire onirique puisqu'il est constitué de mots, l'espace de la parole poétique fait ainsi éprouver l'union de la pensée incarnée dans un langage charnel avec la matérialité sensible. Or, cette consubstantialité étayée sur le corps médian est impliquée, on le sait, dans la possibilité de raconter ses rêves et les environnements vécus (où surgissent d'ailleurs les mots) par l'élaboration de paysages sémantiques, toutes formes d'expressions motivées par l'épreuve d'un univers portant la marque d'un « corps cosmos », et qui récusent elles aussi la thèse classique d'une hétérogénéité de la nature et de la conscience. C'est en raison de cette parenté de structure entre le rêve, la pensée, le poème et une extériorité signifiante qui, elle aussi, *nous parle* et mobilise la parole que ce passage d'*Échancré* paraît se déployer dans une « chair » insituable, alliant « l'ombre » de l'imaginaire, la matérialité du verbe et le paysage naturel : « Écrire [...] que je n'étais rien. Que l'ombre d'un cep, que le délié d'une lettre, que la fleur de givre sur le carreau... [...] que la senteur du genêt sur le tumulus au bord du chemin, — que la même phrase à l'infini, reprise, biffée, répudiée — écrive... » (*Éch.* 135). En ces espaces isomorphes et réconciliés, l'incarnation des signes de l'écriture dans le corps de la nature met en jeu l'identité d'une conscience informée par le dehors. Il n'est plus dès lors question de concevoir la poésie comme l'expression d'une intériorité subjective plaquée sur le monde, hypothèse renforcée par l'avancement de sciences qui continuent, dans leur champ propre, d'objectiver le monde. Pourtant, en dépit du postulat de l'autonomisation du langage et de la mort de l'auteur qu'il sous-tend, c'est ce présupposé que le structuralisme et la linguistique ont parfois reconduit, tout en s'en défiant, au XXe siècle, en affirmant la clôture du texte ou l'arbitraire de signes coupés de la sensibilité référentielle et des rapports charnels. Les conceptions formalistes de la poésie n'ont jamais pu faire en sorte qu'un poème soit créé sans un sujet pour en assembler les signes et leur conférer une dimension intérieure. Aussi la discrimination d'une *intériorité* de l'espace textuel redoublée d'une *métaphysique* du signe hétérogène au dehors a conduit la modernité à identifier plus spontanément le texte et le rêve, que le langage et la nature⁵²⁶. Mais la reconnaissance croissante de l'incarnation de l'un et de l'autre dans une « chair » a récemment fait battre en brèche les tenants du formalisme qui

postulaient l'autoréférentialité de la littérature, comme ceux qui, parlant ou écrivant, croyaient se confiner dans des espaces cloisonnés circonscrits par le clivage du symbolique. Pourtant, illustrant la nature perceptive de l'homme, et fondé sur sa capacité de fréquenter par son corps un monde par essence figural, l'imaginaire n'avait-il pas, de tout temps, exprimé la continuité de significations immanentes à la densité du dehors esthétique, en des formes appréhendées ou façonnées par le corps ? Le pouvoir général de figuration dont il relève n'a-t-il pas toujours donné à concevoir pour la subjectivité un *Umwelt* (« milieu ») physique et mental, esthétique et sémiotique, réel et onirique et, donc, sans localité précisément définissable, si ce n'est au sein du champ ouvert par la vie même et les affabulations naturelles d'un corps psychosomatique ? C'est le langage des images sensibles, exprimant l'idéalité esthétique et figurale caractéristique du vaste environnement du vécu corporel, qui décroïsonne notamment aujourd'hui le poème et en fait l'expression du corps de la nature.

En témoigne chez Montague « Hors les murs » (« Extra mural ») où le poète *répète* par les moyens du langage la dramaturgie géologique observée lors des classes extérieures durant les études au Collège d'Armagh, capitale ecclésiastique d'Irlande : « Les conifères et les feuillus perdaient ou gardaient leurs feuilles l'hiver, les stalactites et les stalagmites s'élevaient ou tombaient des parois des cavernes, les montagnes se pliaient et se tordaient en synclinaux et anticlinaux : la terre était un théâtre vivant.⁵²⁷ » (TA. 23). Dans un recueil relatant diverses formes de violences imposées par la rigide éducation catholique des années de Guerre, ce joyeux poème attentif au langage sensible de la terre exprime le refus d'une idéologie chrétienne de la désincarnation par sa valorisation d'un savoir tiré de l'immersion paysagère et l'incarnation d'un verbe poétique capable de communiquer le sens des sens. Sans conteste, ce pouvoir implique une participation de la *poiesis* au corps de la nature. Mais, au risque de nous répéter, elle concerne autant les poèmes qui s'appuient sur le régime anamnésique de l'intériorité, comme nous venons de le démontrer, que ceux relevant de l'ordre plus fantasmatique du rêve ou de l'hallucination consciente, dont la référentialité nettement construite ne dissimule pas sa part de simulacre. Quand ils ne se confondent pas tout simplement en une seule écriture, on observe au sein des paysages sémantiques de l'un et de l'autre la même contribution de l'extériorité à l'élaboration du sens. C'est ce qu'illustre ce poème de Dupin, où il s'avère fonction d'une [e]mbasement livrant l'intériorité acousmatique

de la chair « dont les nerfs vibrent » à une *phusis* dotée d'une véritable compacité matérielle, et que des verbes relatifs à la composition (« traversent », « soutiennent », « écartent », « prolongent ») désignent comme un ensemble solide d'articulations sémiotiques : « La vague calcaire et la blancheur du vent / traversent la poitrine du dormeur // dont les nerfs inondés vibrent plus bas / soutiennent les jardins en étages / écartent les épines et prolongent / les accords des instruments nocturnes / vers la compréhension de la lumière » (*Em.* 143) Un second extrait, issu d'*Une apparence de soupirail*, rattache, lui, les figures d'un poème onirique à l'expressivité d'un corps acousmatique marqué par l'ouverture à l'extériorité : « À mes pieds le lit sans eau d'une rivière. Dans mes rides, un harmonica. Je dors, avec le hoquet de l'ivrogne, dans l'infini des fenêtres. » (*As.* 370). Si le poème, comme le fait le rêve pour l'espace mental, mondifie de la sorte l'espace scriptural en un paysage sémantique, c'est qu'il est une production du corps et de son ouverture au dehors. Et c'est de la part la plus charnelle de l'esprit, mobilisée par cette écriture du corps naturel, dont rendent compte les tropes alliant l'ondulation des « rides » aux vibrations de l'harmonica, et la scansion du « hoquet » à la réverbération « infini[e] des fenêtres » et de la prosodie qui s'écoulé et ondoie, répandant ses échos aux « pieds » du poète. Par la fonction d'ouverture assignée à des phénomènes sonores ici corporalisés, on dirait ces fenêtres démultipliées ouvertes sur l'ouverture même de la conscience incarnée à la « chair du monde ». Or cette modalité, d'aucuns diraient virtuelle, de l'ouverture, à quoi on serait tenté de rapporter le poème, ne communique pas moins une forme de concrétude mondaine. Véritable actualisation de la transitivity de l'espace poétique, les ondulations esthétiques reconduites par leur juxtaposition lexicale et réverbérée par la prosodie rassemblent autour des qualités sensibles des choses le sujet et l'objet de la parole et de la perception.

Le poème de l'incarnation se déploie comme un champ de monde vécu (*Lebenswelt*) attestant un foisonnement de vie et de sens naturels dans la prolifération des paysages sémantiques. Fort de ce constat, il s'agira à présent de dégager les spécificités du corps de la nature chez Dupin et Montague. Ceci ne saurait être envisagé sans soumettre à l'examen les différentes territorialités du poème. S'ils visent et traversent consciemment le monde référentiel en exploitant les ressources de la fonction poétique, les poètes n'investissent pas le monde naturel de la même manière, pas plus qu'ils n'éclairent une épreuve uniforme du vécu

corporel. Les singularités de la sortie accomplie par les poèmes sont intimement déterminées par les relations que chaque poète suppose ou expérimente qualitativement entre les modalités de la conscience, du corps, du langage poétique et de l'extériorité naturelle, bref, toute une variation de la sensible écologie charnelle qui sous-tend la vie de la parole. À la lecture des œuvres insolites des poètes, il appert que la diversité naturelle n'a pas plus marqué la physionomie et l'expérience des corps, que celle de la « chair » ou de la parole incarnée dans le cadre des lois qui la régissent. C'est la raison pour laquelle, si on la considère selon son acception éthologique comme le fait de s'approprier le territoire, nous sommes conduits à envisager non pas une, mais des territorialités pour la bête parlante qu'est le poète de l'incarnation. Exemples de cette multiplicité d'immersions, deux extraits de la poésie dupinienne peuvent servir à illustrer les territorialités générales des deux paroles que nous faisons dialoguer. Sorte de prémisse de la poésie montagusienne des lieux, ce passage de *Coudrier* annonce la médiation caractéristique qui s'y laisse observer entre une anamnèse discursive et l'extériorité à partir d'une reconnaissance de l'étendue, des êtres et des noms recelant les bribes du passé que le poète va délivrer : « pour mémoire caracoler / comme mousse entre les dalles // ne pas se laisser rejoindre par le crachin / de la veille, c'est un renard je l'ai vu /// filer par les vignes et la mémoire / des lieux-dits /// qui ne parlent pas /// offrande perdue / cailloux / minuscules » (*Cou.* 54). En énonçant la mémoire assourdie du territoire, notamment à l'aide de l'archéologie toponymique, dans une parole narrative, le poème de Montague fait preuve d'un échange fluide entre l'unité spatiotemporelle du paysage (un champ de monde propice à la *revenance*) et la cohésion syntaxique et sémantique d'un langage préconisant la dénotation et une référentialité localisable. Même fantastique, le récit anamnésique communique chez lui un dehors constitué par des paysages sémantiques relativement intègres ; et le monde recèle une mémoire dont la liaison, l'unité et le cadre référentiel sont proportionnellement préservés. Or le corps de la nature se traduit chez Dupin de manière beaucoup plus bouleversante. À la fracture et l'éclatement (l'éboulement) du monde que Montague embrasse par un survol distinctif du regard et de la parole, correspond la dislocation des formes et de la discursivité, jusqu'à la pulvérisation de la subjectivité⁵²⁸ à l'orée d'une parole étrangère communicant l'osmose brisante avec la matérialité du monde : « Une forêt nous précède / et nous tient lieu de corps // et modifie les figures et dresse / la grille / d'un supplice spacieux // où l'on se regarde mourir / avec des

forces inépuisables // mourir revenir / à la pensée de son reflux compact // comme s'écrit l'effraction » (*Em.* 190). Reposant sur l'épreuve excédante d'un non-savoir recoupant l'hétérogénéité du dehors, — ce que l'inconnu de la mort impliquée par « la pensée du reflux » de la nature révèle —, la parole du corps naturel éclaire une division des consciences discursive et incarnée et celle du poème et de l'extériorité. Ces tensions se résolvent par la sortie altérante du sujet, la cassure de sa parole et de la matérialité, liées à l'incorporation physique et verbale d'une énergie mondaine (de « forces inépuisables ») sous le mode bien désigné de l'« ef-fraction ». Mais cette dernière s'accomplit aussi paradoxalement dans l'écart qui maintient la tension, la fraction discursive du sujet et de la nature. C'est ce qu'indique la possibilité d'une interprétation contraire et contradictoire, si fréquente chez Dupin, qui rapporte le « reflux compact » au sujet dont le tassement coïncide alors avec la mort et le « supplice spacieux » de sa sortie. Bien sûr, cette contradiction interprétative et l'aporie de la seconde lecture étayent le non-savoir lié à l'expérience du dehors sur l'ambiguïté de la discursivité. Elles dévoilent de la sorte ce que cette expérience doit, à l'opposé de la médiation montagusienne, à l'intensification d'une « synthèse disjonctive de résonance » entre le sujet et le monde, la parole et la nature. Ainsi donc, dans la droite ligne de l'étude acroamatique qui, au précédent chapitre, a permis de confronter des poétiques de l'harmonie et de la dissonance, nous analyserons les poèmes en mettant tour à tour en valeur les spécificités thématiques et sémiotiques d'un corps disruptif et d'un corps mnésique de la nature. Ce faisant, nous serons amenés à dégager deux schèmes ontologiques structurant l'ouverture du poème au monde. De deux manières différentes, ils permettront d'envisager l'expérience du corps poétique de la nature par-delà enracinement et déracinement.

3.2 Territorialités dupiniennes

On doit parler, à propos de Jacques Dupin, de territorialités multiples. Résistante à la tyrannie du sens, mouvante, protéique, et se soustrayant à toute fixation dans le carcan d'une théorie immuable, sa poétique du corps soumet les états et les régimes de la conscience et du langage à divers déplacements et renversements de valeurs qui réitèrent et gardent vivante la question complexe de la transivité du poème. Comme si tout était chaque fois à

recommencer. Comme si la voix poétique, dans son effort renouvelé de rejoindre la nature par son essor ou de la faire résonner par son « nomadisme » était, comme elle, toujours au premier jour, s'offrant par le biais d'une indéniable diversité formelle. Ces déplacements et renversements, on y pense bien, ne laissent pas indemne le statut du poème quant à son pouvoir à communiquer la nature ou à satisfaire l'impératif de descendre dans « un corps comme il faut se perdre » (*Éca.* 69). Nous préconiserons donc ici une trajectoire interprétative qui nous permettra de prendre en compte les principaux enjeux de la rhétorique dupinienne relativement aux topologies du poème ; et nous l'entamerons dès l'abord par la prise en compte de la part importante qu'elle fait à l'épreuve de la division, comme le laissait présager la poétique de la discordance révélée par l'étude de l'ouverture acroamatique à la nature. Il s'agira au fil de l'examen de démontrer par étapes en quoi cette division n'est pas le fait d'un rapport ou d'une perspective dualistes, mais l'expression d'un corps naturel qui se conçoit et s'offre au travers des tensions de l'écart et de la disjonction.

3.2.1 Le dehors excédant et la fusion brisante

Comme bien d'autres avant lui, Dupin a cherché à déterminer les objets d'élection du poème tout en s'interrogeant sur son pouvoir à en traduire quelque chose. Sensible au fil de la recherche dupinienne, cette question est gage de sa rigueur et de son exigence. Reprenant le problème crucial posé par « Comment dire ? », premier texte paru dans la revue *Empédocle*⁵²⁹, le poète se demande une quarantaine d'années plus tard : « Qu'écrire de l'alouette, du liseron, du chêne vert », et, par une intensification du questionnement : « comment, à quel degré de passion, au risque d'embuer la vitre, et l'instant de la découverte... » (*Éch.* 136). Tout en affirmant la transitivity de la parole incarnée, la gradation émotive indique, avec la possibilité d'altérer l'objet visé en l'*affectant*, diverses modalités de l'écriture du corps. On note cependant que la question n'est pas posée en termes matérialistes, l'émotion étant présentée comme une composante essentielle de l'écriture de l'objet qu'il s'agit de doser au bon « degré », pour éviter de perdre la chose « découverte » dans le monde. Toutefois, un renversement va mettre en doute la possibilité de cette transparence en faisant la part d'une obscurité fondamentale des étants : « faut-il que les mots

soient plus clairs que les choses, et la feuille blanche plus criminelle que la nuit qui les dérobe, qui les relance... ». La voie de l'éclaircie poétique recherchée bifurque conséquemment en deux options divergentes : l'une consiste à traverser l'écart d'une langue « claire », rationnelle, à la translucidité ambiguë, l'autre, à faire la part de l'opacité qui « risque d'embuer la vitre », le brouillage et la perte auxquels le poète s'expose par son lyrisme étant un moyen sûr d'accéder au cœur du perdu de l'objet. À cet égard, la strophe finale est explicite : ralliant ces modalités « disjonctives », elle met en valeur l'union pathique du sujet et des choses par-delà *phusis* et *poiesis* à travers l'affirmation d'une poétique du clair-obscur : « objet du désir de l'autre, il suffit que tu dances [...] dans l'œil que tu ravis, pour qu'il cesse à jamais de voir, en donnant à lire ma disparition... » Foncièrement lyrique, puisqu'il « danse » et est « objet du désir », l'objet est toujours déjà perdu, « dérob[é] » dans le rapt aveuglant du sujet qui signe leur communion. À cette cécité du corps émotif qui le livre en le perdant correspond donc l'opacification lyrique du discours qui le communique, « à l'instant de sa découverte » où « la nuit » la « dérobe », par l'écart d'une fureur poétique et d'une résonance émotionnelle qui en sont la voie royale d'accès et d'excès, selon les deux interprétations qu'on peut faire de ce terme. Excessif, le lyrisme poétique l'est au double sens où il reconduit l'épreuve extasiante de la chose, mais du lieu de son extériorité foncière, par l'ek-stase que permet sa scène émotive et charnelle. Dans cette mesure, la « synthèse disjonctive de résonance » entre le dehors et le poème donne à penser l'écriture de la nature comme l'épreuve d'une sortie excédante. En ce qu'elle perd le sujet (disparu) et l'objet (dérobé) par-delà la clarté de la conscience discursive et perceptive, la mystique émotive de Dupin inscrit la fusion pathique avec le monde sous le signe d'une dépersonnalisation brisante et d'une tension maximale entre l'obscurité des choses et la parole poétique. Si celle-ci manque et atteint le perdu du monde comme perte par sa discursivité, elle exprime l'épreuve affective et excédante de la nature par le biais d'acousmates qui font résonner ce qui « scintille et se tait », se « dissip[e] » au cœur de sa musique : « Cela qui dans la parole scintille et se tait, / [...] // [...] la présence / Et la distance de cela qui nous rive // À sa quelconque effigie frauduleuse // Et s'exaspère dans les fleurs / [...] // À peine une leçon de choses obscures / Un viatique de poussière / Et sa dissipation... » (*Em.* 108). La sortie « exaspér[ante] », brisante qui unit le sujet et l'objet dans le Sensible en soi de la « matière-émotion » du monde est ici fonction de l'opacité

sémantique, sémiotique et affective d'un phénomène auditif subliminal qui excède la discursivité et ajoue le poème, ouvert sur une extériorité limite, presque pure. En faisant résonner le *cogito* corporel caractérisé par l'ouverture du sens et le non-savoir, le corps poétique de la nature est « à peine une leçon de choses obscures ». Loin d'être comblé par le leurre du symbole et des « effigies », l'irréductible écart de ce qui « s'exaspère dans les fleurs » voue le dehors à une quasi-exclusion du poème. Celui-ci se présente comme un « viatique de poussière » qui semble en « dissip[er] » le mirage et en condamner le parcourt, si ce n'est qu'il peut signifier aussi la dissémination de son épreuve dans la profondeur acousmatique du verbe. Quoi qu'il en soit, la « présence » du dehors est affirmée par cette mise à l'écart qui le reconduit comme polarité, horizon, en « la distance même de cela qui nous rive » à la discursivité où il s'assourdit et retentit. Le titre, « La répétition », peut donc signifier la « synthèse disjonctive » entre le même et la différence impliquée dans la réverbération poétique de l'extériorité, et aussi ce que cette tension entre les deux langages du corps a de structurant dans l'œuvre. Dépassant leur dualité, par-delà discursivité et adiscursivité, cette tension s'actualise à travers l'articulation d'une séparation irréductible du poème et d'une reconduction de la fusion altérante éprouvée par son truchement. Follement, par la torsion logique inhérente à cette tension (et la montée des distorsions acousmatiques du verbe), nous avons dit que l'écriture du corps de la nature ouvre l'entièreté du régime poétique au non-savoir. Mais c'est là l'aspect le plus subversif d'une brèche qui, autrement, se matérialise de manière plus sensible en une avancée périlleuse et autodestructrice aux limites du langage et de la subjectivité, par une atteinte portée aux conventions syntaxiques, à la discursivité et au symbolique. Une tentative, réitérée avec obstination, de saper le régime de la représentation, pour rendre le poème présent au perdu excédant et extasiant de l'expérience du dehors.

La nature étant hétérogène à la conscience claire, il s'agira de porter atteinte à cette dernière en régressant sur la pente d'un « dérèglement des sens » apte à creuser l'accès, à restaurer le rapport, en ouvrant la matérialité sensible et disruptive du corps et du langage : « la folie dégage / le corps [...] / [...] /// et raccorde le refus / [...] au jet de la ligne ouverte // à la simplicité qui casse le corps / et la lettre // d'une absence augurale de sens // par cruauté de l'accord » (*Con.* 18). Il s'agit d'instaurer cet accord authentique au monde qui se pense en

terme de « synthèse disjonctive », puisque c'est le lien d'un désaccord premier, « augural », qui fait dissoner, détonner le poème et le sens, au plus près des fractures d'un corps voué à l'effraction d'une élémentarité brute. Le monde sensible est, chez Dupin, entropique. Il s'expérimente par une double entame, un mouvement duel d'agression, un effritement réciproque, une com-motion. Aussi, à l'orée de la *désécriture* charnelle brisée et brisante, dont la richesse sémiotique est soustraite aux conventions sémantiques, Dupin expérimente la ruine bouleversante de l'ipséité et de la discursivité mise en valeur par Georges Bataille jusqu'aux tréfonds de son *Expérience intérieure* : « [L]a poésie [...] est [...] le sacrifice où les mots sont victimes » et mène ainsi « du connu à l'inconnu. » Le corps poétique de la nature est, chez Dupin, épreuve d'un continent noir, doté d'un sens physique et affectif mouvant, connoté, fragmentaire et *musiqué*, inhérent à la compacité d'une matière éruptive disloquante, éclatée. Étranger au principe d'identité sous-jacent aux conventions dénotatives arbitraires qui prévalent dans l'univers linguistique, il s'offre dans le poème à l'orée du « non-savoir [qui] communique l'extase », soit, de « l'objet [qui] [...] est d'abord la projection d'une perte de soi dramatique.⁵³⁰ » Au-dehors comme dans l'espace intérieur, le délire du ravissement repose sur une fusion du sujet et de l'objet. Celle-ci en passe par l'évanouissement de l'ipséité et de la chose, devenue insaisissable, dans tous les sens du terme, car elle ne peut être objectivée par un regard en surplomb. C'est ce que Bataille nomme la « communication » : « Il n'y a plus sujet=objet, mais « brèche béante » entre l'un et l'autre et, dans la brèche, le sujet, l'objet sont dissous, il y a passage, communication, mais non de l'un à l'autre : *l'un* et *l'autre* ont perdu leur existence distincte.⁵³¹ » C'est cette fusion brisante, en jeu dans l'indivision pathique du sujet et du monde — mais comme accusée par une sensibilité suraiguë, ne faisant plus la part de la médiation —, qui constitue le sens insensé du corps de la nature. Illustrant une différence ontologique en ce qu'il s'articule en orchestrant une dilacération indicible du corps et du langage, il se communique à l'œuvre dans la perspective d'une ruine de la raison que font vaciller les modalités d'un corps lyrique et sémiotique au monde : l'onirisme, l'érotisme, le rire et les délires du supplicé dehors, toute l'affectivité d'une subjectivité vouée aux vents écartelants du monde : « couvrir l'odeur des gisants / avant de rire poussière /// d'une image de raison /// qui refuse le vent, le vert / le vent qui souffre et transgresse /// l'éclatement de la verrière // et ma décapitation » (*NLJ*. 46). Lié à la transgression jouissive de la Loi et des règnes naturels, le délire du retour brisant à la

matérialité chaotique est aussi indissociable de l'exaltation poétique. En témoigne l'exacerbation de la musicalité du langage qui évoque le babil de l'infans et tout un lyrisme pulsationnel exprimé par l'allitération des [v] ainsi que l'assonance et la consonance des [ã] et des [r] dans « le vent, le vert / le vent [...] /// l'éclatement de la verrière » qui souligne la sortie. Le retour révèle également sa dimension pulvérisante à travers la fureur et l'égarement imaginaire d'une subjectivité affirmant son extériorité et sa destruction radicales par une identification jubilatoire à la poussière. Son expression opère ainsi un glissement antinomique qui, à travers l'excès d'une impossible écriture de la mort « communicatrice », soustrait l'écriture dupinienne à la binarité au profit d'une logique du tiers inclus. Par la force de l'aporie qui touche le statut de l'écrivain s'entrevoit et s'accomplit par conséquent l'impossible passage décrit par l'énoncé. C'est ce qu'illustre cet autre extrait, où « [l']écriture affective, désaffectée et exteme de la fusion précédant « l'empreinte » du poème est jetée, depuis le « blanc » du dehors néantisant, à l'intérieur de la « trappe » textuelle par le sursaut d'une « monture désarçonnée ». Ce qui est ainsi délivré et peut se produire dès lors dans l'espace poétique est l'élan d'une autre frénésie, celle d'un « crime » paradoxal, qui réinstaurerait une destruction à venir et toujours déjà accomplie :

L'écriture toujours précède la trappe, l'empreinte, l'écart, la salive des morts...

la monture désarçonnée ne jette hors du blanc que la donne du crime dont le ruissellement rétablit le bord et le fil... ainsi nous sommes morts, et nous écrivons... c'est le désert... c'est l'attente, c'est l'orage et sa griffe d'oiseau de nuit, le simulacre du soleil incarcéré sous le masque d'un nom, de phrase en phrase usurpé... » (*Éch.* 193)

Comme modalité de la folie, le crime antithétique situe le poème entre « le désert », exprimant la néantisation du sujet et du sens dans la « communication », et son « attente », condamnée à être insatisfaite⁵², mais qui est, en cela, l'expérience peut-être la plus radicale de la ruine et de l'impouvoir que parfait le désert. La sécheresse en rend pour ainsi dire la plénitude. C'est ce qu'indique l'intensification du seuil limite du rapt. L'instant de l'« usurp[ation] » continue, asymptotique, du « masque » des mots par le « soleil », dont le « simulacre » instille quelque chose du « désert », de la « mort » et du « crime » accompli à travers leur absence et leur irréductible *différance*. Le mot, le symbole ne se substituent ainsi

à la chose chez Dupin qu'en disséminant implicitement dans le langage poétique et ses « blanc[s] » une part de sa signification physique indéterminée et enlevante. C'est ce que suggère l'énonciation excessive préalable, prépoétique, du perdu de la désaffection qui forme le « contenu » de l'énoncé du poème. Mais, aussi bien, comme le donne à penser la continuité de « l'écriture », la « communication » mortifère du vide contamine aussi l'énonciation discursive par la torsion logique dont elle est l'objet. Nous le voyons mieux maintenant, l'affirmation de la mort et de la « donne du crime accompli » par le sujet poétique soumis à l'effcience de la Loi entame le principe rationnel dont se soutiennent l'ipséité et le *logos* et les élimine, les subvertit, ouvrant la voix du poème à une instance étrangère. Dans cette mesure, l'écriture dupinienne est fondamentalement préécriture « communicante », œuvre de ravi : « toujours [elle] précède la trappe », ou plutôt l'excède en s'excédant, et en reconduisant ainsi une écriture du corps naturel fondatrice. Elle instaure une hétérogénéité transitive du poème, circonscrit par un « bord » et traversé par le « fil » : une dissonance verbale au monde qui sape, ébranle l'échafaudage discursif où l'*ipse* reconduisait son tassement.

Assurément, l'agressivité dont le crime est l'incarnation s'allie au rire, au délire, aux souffrances et à l'angoisse, toutes formes récurrentes d'une expressivité émotive immanente aux comportements corporels⁵³³, pour faire « communiquer » dans le poème l'expérience des mots et des choses. C'est par l'expression de telles émotions déterminant le sens du sensible que la communion pathique avec le dehors vient corrompre la discursivité et le savoir par lequel le sujet cherche à se rendre maître de l'objet⁵³⁴. Ainsi par l'expressivité du corps é-mu, « le volubilis de la mort [...] s'accouple à l'écriture, [...] s'enroule autour... » (*Éch.* 132). Celle du rêve, dont la signifiante repose aussi sur des sensations corporelles transitives, d'affects et de désirs spatialisés dans le paysage intérieur, favorise non moins le passage de la « communication » ruinante dans le régime discursif du poème. Fort de son substrat onirique et du soutènement du corps désirant lié à ses objets, la parole poétique reconduit dans le champ de la conscience claire, plus que le simulacre du soleil, sa densité charnelle « affleurant » dans le filigrane d'une langue dont il change la nature : « Ma peur s'inscrit sur la roche qui affleure... // Cette lame de sommeil profond qui se glisse dans chaque phrase éveillée. Épaisseur d'humus sur la face du soleil » (*As.* 395). Tempérant la tension, la folie du

sommeil dulcifie le déchirement de l'épreuve du dehors et des pulsations naturelles dont procède l'assomption du *logos* sauvage. Ce déchirement, « La femme armée » et tellurique de *Cendrier du voyage* l'incarne exemplairement par son corps acousmatique où « trembl[e] un chaos primitif », sémiotique et indicible :

son étreinte révèle à qui s'abandonne le message à bouche fermé d'un monde en veilleuse. Le cristal artériel qui vibre en écartant les chairs que violent doucement des effluves de fleurs géantes, m'apporte l'écho étouffé des remuements, des girations, des heurts, qui ébranlent les fondations sans déraciner les secrets des dessous de la vie. [...] La femme au corps sonore a trop de bouches pour parler. Qu'elle se hausse, émergeant du tumulte intérieur, c'est la rupture. (Cv. 17)

Il en va dans ce passage d'un sens obscur et souterrain, immanent à l'énergie chthonienne mystérieuse « des dessous de la vie ». Sa résonance minérale à travers le « cristal » du corps « écart[e] les chairs » et le tissu discursif, car elle véhicule un flux acousmatique surdéterminé (« La femme au corps sonore a trop de bouches pour parler ») qui excède la détermination du discours et transmet « le message à bouche fermé d'un monde en veilleuse ». Or tout est comme si, au plus près du *cogito* corporel, le sommeil exhumait cette sémiotique ténébreuse de la nature pour en libérer le « feu » dans la clarté de « l'air », la « scansion » d'un souffle poreux au versant du monde et offrant son rythme à l'architectonique des « jambages » de son écriture : « le pont passé la fraîcheur / d'une débandade de chèvres / jambages clairs feu couvant / humus des songes scansion de l'air / entre le nuage et les pins » (Cf. 38). Il annihile plus aisément la division entre l'espace de la page et celui du monde, où transitent indifféremment les étants et les mots : « oubli obligé d'un vocable dissipé dans l'air / [...] / il s'allonge il dort de sa belle mort / et la lune au-dessus de la phrase noire / se détache de la feuille comme l'impossible / de son écart » (Retd. 101). Le sommeil relaye ainsi la mort comme une modalité de la « communication ». C'est pour celui qui sombre dans la petite et plus « belle mort » du sommeil, liée de près au ravissement du corps érotique et de son écriture qui le fondent à ses objets, que le monde génère une parole sauvage, figurale, au seuil de la fusion où tout se perd avec la possibilité d'en témoigner. Érotique, onirique, irrationnelle et fabuleuse, l'enfance, ici sommeillante, plus loin associée au plaisir du jeu, accède également, malgré la violence du passage, avec

plus d'aisance à la scène du chiasme et son point de transfert aveugle : « un enfant dans son sommeil / foule nu-pieds les brindilles / tord la branche de ma gorge / la lumière disparaît / une autre langue se casse / ivre sortant du grès » (*Retd.* 119). Elle capte, comme née du rapt inaugural d'un rêve, une parole consubstantielle à la nature. Mais bien qu'elle assiste à son essor, elle ne résout pas l'équivoque de sa présence (« la branche de ma gorge ») et de son éternelle advenue (« une autre langue se casse ») signifiées par le titre ambigu du recueil d'où ces extraits sont issus : *Rien encore, tout déjà*. Les médiations de l'enfance et du sommeil auxquelles le poème s'identifie reconduisent ainsi, intactes, et avec d'autant plus de force qu'elles avaient semblé la dépasser, la tension de l'écart inhérente à la « synthèse disjonctive » du monde et du poème. C'est ce que, avant d'avancer que la poésie et l'impression intellectualisée restaient attachées au connu, Bataille laissait présager dans sa présentation de la discursivité :

C'est par une « intime cessation de toute opération intellectuelle » que l'esprit est mis à nu. Sinon le *discours* le maintient dans son petit tassement. [...] La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon, autant qu'un moyen, un obstacle ; ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent.⁵³⁵

Témoin sensible de l'impossible transmission de la « communication », c'est autour de cet écueil, dans l'approfondissement et l'affouillement vertigineux de son seuil, que va se structurer la poétique dupinienne. En éclairant le défi fécond et insurmontable que le point aveugle où tout se perd lance à l'œuvre, la parole se construit, fait image, accumule les figures de la circulation ontologique. Elle s'« approvisionn[e] » par l'attraction « dér[églante] » qu'elle subit de la part de l'autre de son propre bord, qui ouvre le champ fascinant et dénudant de la « rupture de tout possible⁵³⁶ », où elle s'abîmerait dans une « musique » sauvage, impersonnelle, qu'elle ne peut qu'« ébruit[er] », faute de se diluer dans son absence excédante de souffle et d'air :

la division qui nous porte, et nous dérègle,
nous approvisionne, à n'atteindre jamais le point

de rencontre avec qui l'absout,
et nous couvre de terre, de feuilles, de musique...

il monte sur un cadavre
ébruité, le fruit d'un arbre qu'on mutile,

par la neutralité d'un centre et de bords
qui nous déchiquettent sans être jamais, (*Con.* 30)

« Sans un souffle, ni personne, / pour les tenir, les élucider » (*Con.* 31), précise Dupin. Aporie constructive, l'écriture du corps de la nature génère des images par lesquelles la conscience poétique tente d'apprivoiser le point de sa disparition, mais elle est entrevue comme un Tout autre identifié à une part de soi anéantie dehors, vouée à l'immanence. Significativement, elle s'apparente, à l'égard de la conscience claire, à l'irréductible retrait de l'horizon, ce fond d'indétermination sur lequel surgissent les données perçues, écrites. Pour cela, elle peut être traduite en termes phénoménologiques comme la réverbération d'un « corps cosmos » en filigrane dans la « chair du monde ». Or, dissociée de l'esprit, « [d]ouble abject de la conscience incarnée », sa communion se caractérise par un trouble de la médiation et de la prégnance « du sens des sens », ce que symptomatise, outre le privilège dont semble encore jouir l'indétermination de l'horizon, la valorisation de l'irrationalité (affective, érotique, onirique, infantile, délirante). Ainsi, par une aggravation de la perte ontologique impliquée dans l'indivision charnelle, l'extériorité qui était le mesurant d'un être affectif harmonieusement miroité dans le monde devient l'espace démesuré, insaisissable et sans saillance de la « communication ». Lieu du rapt, c'est un néant d'impressions qui ne recèle aucune *idée* sensible communicable. En regard de la tentative d'exprimer cet espace imprenable, indicible abîme d'une parfaite circulation ontologique, les percepts poétiques ne peuvent être que « forcé[s] » et, par le survol, si ténu soit-il, que leur conscience suppose, rendre sensible, même ajouré, un cloisonnement du poème et du *cogito* perceptif :

Écume de séraphin. [...] Double abject de la conscience incarnée. [...] ce double inaudible entre toi et moi. Ceux qui l'écrivent meurent en l'écrivant [...]. Meurent en traversant son

corps vénéneux. [...] Face à rien, sans masque et sans nudité, nous forçons la fugacité d'un parfum comme s'il était la révélation d'un cachot, le secret derrière les grilles d'une cage indestructible. (*Éca.* 39)

Au-delà immanent, le dehors devient aussi inaccessible que le vieux ciel métaphysique. Le reflet de l'être au monde n'est plus, en l'espèce du « double », le médian d'une ouverture : il est passé entièrement du côté d'une nature dépossédante et dissolvante, sur laquelle le sujet n'a pas de prise. Si son « écume » désigne sa dispersion dans le sensible et son prolongement dans le monde, le dédoublement du « séraphin » signale pour sa part la division inéluctable qu'affronte la subjectivité poétique. Et, de fait, elle se heurte à une séparation ontologique franchie par la mort, sa chute ruinante, pour entrer dehors. Mais l'ontologie de la dissonance figurée par la dualité de ce double inscrit de nouveau une « insuffisance à soi » du poème susceptible d'exprimer et de faire retentir le mystère du « secret » et de l'« inaudib[ilité] » du dehors par ses moyens propres, notamment acousmatiques. Au plus près de la « communication » discordante, il y a donc bel et bien une « écriture » de la mort identifiée à la destruction du poème que Dupin ne cesse de paradoxalement figurer, comme c'est le cas, dans le passage suivant, où s'observe la dissémination dans le livre du « venin » de la fusion physique. On notera au même moment que la désécriture communicante induite par l'expression vénéneuse est introduite par le biais d'un percept olfactif qui, cette fois, favorise l'accès à l'expérience brisante :

Des colonnes d'odeurs / Me hissent jusqu'à toi, / Langue rocheuse révélée / [...] // Fronde rivale, liens errants / Une vie antérieure / [...] / Se presse et grandit contre moi // Et, goutte à goutte, injecte son venin / Aux feuillets d'un livre qui s'assombrit / Pour être mieux lu par la flamme. // De ce ramas de mots détruits / Entre les ais de la mort imprenable / naîtra la plante vulnérable // Et le vent noueux au-delà. (*Em.* 109)

Cette équivoque qui frappe le percept poétique recoupe les valeurs antinomiques données alternativement et/ou simultanément au corps mutable du poème, tantôt hétérogène, tantôt ouvert à la ruine — et ouvert à la ruine par son hétérogénéité même⁵³⁷. Si elle peut être illustrée et comprise à partir du modèle de la conscience incarnée qui, par sa double nature, entretient un rapport de survol et d'osmose avec la matérialité, elle participe chez Dupin de cet imaginaire discordant de la tension et de la destruction, du cloisonnement et du non-savoir

qui tend à récuser l'objectivation phénoménologique. Aussi pour être plus fidèle à la poétique dupinienne, il convient de penser cette équivoque autour de l'ambiguïté générale du statut de l'image qui peut y être observée.

L'image, chez Dupin, tombe d'abord sous le couperet de la condamnation bataillienne du signe linguistique. Elle est objet du refus, voire d'une « haine de la poésie » » (D. 225) qui vise son incapacité à traduire la circulation ontologique de l'expérience. Simulacre, elle ne fait que produire l'illusion de la perte que rejouent, avec ce que le jeu entraîne de maîtrise, la fantasmagorie destructrice et les tropes oniriques des formes poétiques. D'où la mise à l'écart initiale de tout ce qui en relève dans le poème suivant d'*Échancré*. Or, au même moment, ce poème convoque une imagerie luxuriante, déployée significativement autour d'une sonorité première, pour opérer la ruine des mots et du sens, et ainsi engager, même à son corps défendant, le sujet dans l'extrême de l'impossible abîme :

il n'y avait plus de figures, de musique, d'écriture imaginable — mais la seule et féroce nécessité de jouer sa vie, de lancer les dés dans l'abîme, d'où ne remonterait qu'un bourdonnement sans origine, qu'un fredon ivre d'allégresse aveugle, d'ouverture désespéré...

...comme s'il était compris dans son éclatement, son fantasmatique éparpillement à la surface de la vie, — le corps répugne au récit anticipé de sa mort volontaire, la mienne ou la leur — étant, lui, toujours frotté à la boue du sacre, aux ronces de la folie...

immergé dans le temps broyé où toute question se dilue dans l'encre, dans le sang du texte...

le remugle incestueux, la sonnerie, suraiguë... (*Éch.* 211)

L'acroamatique du signe poétique résout ici une dichotomie entre le langage esthétique, soumis au discursif, mais altérant l'intégrité du sens des mots par l'image, et les échanges ruinant qui caractérisent le corps de la nature. Érigées sur l'écoute d'un « bourdonnement » diffus, sorte de magma sonore sur lequel s'opèrent l'articulation et les découpages sémantiques de la parole, les images de la « communication » se coagulent et se multiplient jusqu'à l'émission d'une « sonnerie, suraiguë ». Ces deux phénomènes auditifs participent,

dans le régime de l'écoute, d'une dialectique du flux et du point que Bataille met de l'avant pour opposer, d'une part, « [l]e flux vaporeux des mouvements intérieurs » et des impressions où se perdent le sujet et l'objet, et, d'autre part, le « point » qui correspond au surgissement de l'objet. C'est à partir de lui que s'accomplit « la projection de soi-même arbitraire » préliminaire à la sortie : « à partir du « point » projeté l'existence défaille dans un cri ⁵³⁸ », dit-il, signe de l'angoisse de l'*ipse* à l'orée d'une fusion dont l'imminence est signifiée par l'image d'une « ouverture désespérée » ⁵³⁹. Or cette notion bataillienne du « point » saisie comme un levier de la sortie, l'acroamatique de la « sonnerie » la commue en un point de fuite dans la mesure où cette dernière s'entend comme une série de bruits basculant vers l'ultrason, soit, un silence habité par un je-ne-sais-quoi d'imperceptible et d'indicible qui ravit la conscience ratiocinante. Ainsi, dans le sillage vertigineux du « cri » de sa « sonnerie » « suraiguë », le poème rassemble les ressources de sa matérialité pour ébrécher la discursivité et ouvrir au seuil de la « communication » : la ruine des mots et des domaines réels et sémantiques, « objectifs » et « subjectifs », engagée par ses images brisantes (« l'encre, le sang du texte », les « ronces de la folie ») livre le sujet « ivre d'allégresse aveugle », à l'extase d'un « éparpillement à la surface de la vie ». Dans ce procès, l'ambivalence de l'image se laisse ainsi élucider par l'équivoque de la rupture qu'elle entraîne et qui, tout à la fois, signifie la séparation du poème et du monde et la dégradation du discursif dont procède l'embrasure « communicatrice » : « le soleil s'obstine à demeurer la métaphore enjouée du soleil, le spectre éblouissant de sa substitution. Il s'avance au-devant du texte comme sa pierre d'achoppement, de rupture, et la brèche où se rafraîchit le rayon d'une tête absente. » (D. 232).

Pour soutenir cette perspective à point de fuite de l'écriture acroamatique, qui réconcilie le poème et la médiation phénoménologique par sa structure d'horizon acousmatique, Dupin fait aussi grand emploi de mots qui portent atteinte à leur densité ou à leur réalité, afin de miner l'adhérence du langage au connu ou d'excéder la discursivité. Il use à cette même fin de vocables qui mettent en péril l'objectivité ontique et maîtrisable des choses. Ce sont ces mots et ces objets que Bataille dit « glissant[s] », et qui opèrent peut-être plus efficacement que l'image brisante l'ouverture du langage poétique au corps de la nature. L'auteur de *L'expérience intérieure* en parle en ces termes :

Je ne donnerai qu'un exemple de mot glissant. Je dis mot : ce peut être aussi bien la phrase où l'on insère le mot, mais je me borne au mot silence. Du mot il est déjà [...] l'abolition du bruit qu'est le mot ; entre tous les mots c'est le plus pervers, ou le plus poétique : il est lui-même gage de sa mort. [...]

Le silence est un mot qui n'est pas un mot et le souffle un objet qui n'est pas un objet...⁵⁴⁰

Dans le premier groupe, on recense par exemple le vide, le gouffre, le silence souvent rencontrés ; dans le second, les modalités du souffle, mais aussi le volatil, et toutes les occurrences de l'odeur qui, ultimement, a donc pouvoir de « force[r] » le décroissement de l'expérience au sein de la parole :

habitations claires sur pilotis, sur vide // et l'empreinte d'un corps écrit, volatilisé // il fait clair dedans, bouchée de nuit, bruit de langue // les cerises rougissent sur l'arbre foudroyé // les liens tombent, la terre est nue, je ne pars pas // dans le gouffre, dehors, écrire est un jeu d'enfant // écrire est la mise à plat de ma mise à mort (*Retd.* 114)

Tous ces mots « glissants » engagent le poème dupinien à l'orée d'une immanence que figurent encore ici les images ruineuses de la « communication ». Dans cette perspective, les « bruit[s] » de la « langue » s'identifient également à une « bouchée de nuit » et le sujet de l'impossible dehors se présente comme un « corps écrit » dont la forme précaire du poème garde « l'empreinte » « volatil[e] ». Le poème lui-même se présente comme une somme d'« habitations [...] sur pilotis », en porte-à-faux sur un « vide » dont l'indétermination entraîne l'effondrement et la sortie de la structure verbale. Or ces images discursives indiquent aussi que cette sortie, loin d'abîmer définitivement le poète et le langage hors de tout sémantisme et contre toute distinction ontologique, demeure un horizon, un mouvement, un élan qui ne connaît pas de finalité et de résolution. La violence perpétrée contre l'anatomie et le langage trouve moins son sens dans l'anéantissement que dans l'ébrèchement d'une ipséité qui reste vitale pour la dynamique du poème : « je ne pars pas ». Sans se fondre au dehors, — ce qui résulterait en un évitement de la vie et de la tonalité tirée du déchirement, se solderait par une « mise à plat » —, l'essentiel pour le poète consiste à s'ouvrir, par l'acte réitéré et jamais achevé de « [s]a mise à mort », au « gouffre » ou « écrire est un jeu d'enfant », c'est-à-dire, d'abord un acte qui va de soi, s'accomplit seul, est comme pris en

charge par une instance étrangère. Le maintien du relief ontologique et symbolique est ce qui, par conséquent, permet l'instant fugace de ce don et de cet abandon dont le poème est la scène emportée et le bûcher vif, du fait de son osmose avec une vitalité physique dont la sémiotique ravissante et transitive, marquée au sceau du continu et non du segmenté, entame le principe identitaire rationnel de l'ipséité.

Le jeu d'enfant désigne selon cette idée une émancipation relative des contraintes linguistiques, notamment celle du sens, concomitante à une décharge pulsationnelle. S'il a des règles, elles échappent à la maîtrise du sujet et de la conscience discursive qui en sont l'objet, les jouets. Son ordre induit ainsi un désordre, son ravissement un dessaisissement. Aussi, avant que d'être un pur plaisir pour celui qui en aurait intégré les moyens et les buts étrangers, le jeu relève davantage du délire et de la folie, auxquels le poète s'abandonne sur la feuille « par la transe dont il est exclu, la trace dont il est captif, [...] et l'éveil de la non-fiction dont il est le narrateur antonyme, le sujet nié, piétiné... » (*Éch.* 216). Assurément, la dualité explicite d'un tel passage peut être comprise, dans l'optique de la satisfaction procurée par le jeu et de son identification au « gouffre » du dehors, comme le fait de l'*assaut* d'une pulsation qui jouit par-delà le sujet. Nous avons souligné déjà ce qui, d'une analité pulsionnelle, tire plaisir d'un lexique évoquant les déchets d'un corps immonde et du trouble de la signification généré par des poussées agressives et (auto)destructrices : « en ce sens, dans ce sang, étant le noyé roi [...] dans la fange qui remue, dans la merde qui fermente — et d'où l'écriture jaillit et jouit... » (*Éch.* 216). La valeur du « jeu » verbal transgressif induit à l'orée de la « communication » brisante paraissait ainsi déterminée par l'investissement libidinal suppliciant des parties basses du corps qui surgissent dans le langage. Mais du fait qu'il dilapide son autorité dans une ouverture abyssale à l'extériorité, le jeu qui perd l'*ipse* se révèle au même moment le corrélat d'une écriture pulsationnelle du corps naturel. Au bout de l'angoisse qu'il entraîne se profile ainsi le battement d'une langue non moins immaîtrisable, fondue aux qualités sensibles et à la matérialité du monde : « Elle [la langue] / énigme dans la chaleur /// renversée elle jaillit /// sa lecture culmine // bat / contre un soc ruisselant / d'inscriptions /// par la perte de soi toujours future toujours / partie prenante et glacée » (*Con.* 12). C'est donc à la jonction d'une érotisation de l'extériorité et d'une naturalisation du

corps et de la chaîne signifiante que se fraie l'écriture pulsationnelle de la subjectivité étrangère et atterrante du dehors :

Tressaillement de reins, soubresauts, hoquets lacérant la gorge... L'aiguille qui s'enfonce libère une sourde énergie mortifère. Et l'opération poétique de chute et d'insurrection, de castration et de greffe, de métamorphose du vivant et de révélation du réel inconnu — se met en place, se stabilise, ouvre l'air, dénude les cratères de sa famine... // Exploration de l'autre qui est coudrier, qui est renard, qui est jasmin. (*Éca.* 36).

Les vibrations subliminaires de la *phusis* recoupent ici les frissons et les fractions charnels d'éros et de thanatos en entraînant le sujet dans une série de « devenirs⁵⁴¹ ». La « transe » dont le poète était « exclu » apparaît non plus comme le fait d'une instance impersonnelle circulant dans l'extériorité, mais transpersonnelle : d'un « autre » dont la nature métamorphique confère une dimension organique au vertige acousmatique hallucinatoire de la série signifiante. « [C]oudrier », « renard », « jasmin » : la poussée désirante et métaphorique du poème se déploie comme par un processus de « greffe[s] » successives ou de mutations qui identifie la parole à la vie naturelle et éclaire une « participation contre nature » du poète à la *phusis*⁵⁴². Plus encore, cette prolifération polysémique et morphologique du sens, et toute la génération du poème attaché à la « révélation du réel inconnu » entrent en continuité avec le battement pulsationnel et créateur de la Nature. C'est toute la vie du langage poétique qui canalise, jusqu'à la rupture des fixations sémantiques et syntaxiques, la force transformatrice inhérente à l'essor de la *phusis*. En incorporant la « sourde énergie mortifère », transmise par une « aiguille » externe, qui fait tressauter la chair et la rythmique des segments, la forme esthétique se présente ni plus ni moins comme un corps malléable informé par les flux subtils de la vie universelle. En ce sens, l'« opération poétique » accomplit bien la « métamorphose du vivant » dont elle est l'actualisation sur le plan du langage. De manière générale, l'incessante mutation formelle observée des scories de *Cendrier du Voyage* à *Coudrier* peut être saisie comme la captation révélatrice d'un chaos énergétique fécond qui détruit, crée, transforme ou fait osciller les formes linguistiques de l'incarnation, comme il ébranle ou fait vibrer jusqu'en leur infime rayonnement les êtres naturels, sans jamais être présenté par eux.

L'énergétique cosmique semble avoir, à plus petite échelle, une incidence sur le choix et la tonalité des phonèmes, comme le démontrent deux extraits de *Chansons Troglodytes* qui placent leur détermination à l'intérieur du travail de la sériation poétique sous l'influence d'une force astrale subliminaire. Représentée sur le plan phonétique par la divinité solaire égyptienne « rê », phonème qui, comme elle, subsume en sa « fixité » une variation fluidique immaîtrisable, elle se décline et se renverse à travers le grouillement pullulant des « rat[s] » et leur écho inversé dans le vocable « Altaïr », induits par les courants célestes. Écrivant sur les traces de « l'esprit plein de distances qui toujours se développent / comme au fond d'un télescope » qu'approfondit Supervielle, le poète hors de lui se place d'abord sous l'ascendance de l'étoile « Altaïr »⁵⁴³, principe vital régissant les relatives interchangeables de l'« amour » et les « signes qui se dispersent » : « si c'est le feu Altaïr / mon amour qui que quoi dont // tiré de mon égyptude / rê c'est un phonème à moi // l'obséquieuse fixité / des signes qui se dispersent // entre deux le rat des sables ichneumon étant son nom » (Ct. 75). Puis, par l'association sémantique et phonétique de « rê » et d'« ichneumon », rongeur qu'on nomme aussi le rat d'Égypte, l'anthropomorphisme de la divinité se renverse alors que le poète, lui-même incapable de se rassembler dans la réflexivité du phonème cosmique, se révèle à la merci d'un dialecte de rat immaîtrisable et dispersant en lequel s'est mutée la pulsation : « j'écris rat quand ça leur chante / dans leur dialecte à eux // j'écris rat quand ça leur va » (Ct. 77) Mais la dépossession et le dénudement éprouvés de nouveau dans l'écriture du corps naturel ont pour corrélat une mise en contact avec un pouvoir, une mobilité. C'est cet attribut des rats qui prend ici d'assaut le régime phonétique, comme il déterminait tantôt les *transports* métaphoriques, éclairant généralement le concept de « devenir » deleuzien au travers d'une identification que le philosophe prend d'ailleurs en exemple (« écrire comme un rat... »). Étayée sur les nombreuses *transfigurations* de la mort exprimée par les images altérantes à l'orée de la « communication », la mobilité dynamique s'est manifestée aussi dans le rapt ou l'ek-stase relatifs à l'entrevision et à l'écoute aveugle et sourde d'une issue hors de la discursivité, puis dans la prise en charge de la parole poétique par une instance étrangère et pulsationnelle. Ces implications du travail figuratif n'ont pas manqué de désigner la forme dupinienne comme un réceptacle de puissances déformant et informant le matériau linguistique sous-jacent au régime conventionnel et dénotatif du langage. Elle a paru s'accomplir dans la droite ligne des poussées métamorphiques de la vie, « la fonction

poétique tend[ant] à se confondre avec la fonction référentielle dans ce qu'elle a de plus éloigné de la signification⁵⁴⁴ ». Tout ceci atteste à quoi la ruine de la discoursivité correspond, avec l'exaltation de la plasticité du langage poétique (sa malléabilité et son caractère explosif), à une introjection d'énergie créatrice. La subjectivité et le langage poétiques sont considérablement remués, altérés par l'ouverture aux décharges physiques et affectives dont le corps de la nature s'avère le lieu d'échange. Mais le phénomène est réversible et le poème à même de communiquer cette énergie. Dans *Le mot d'esprit et son rapport à l'inconscient*, Freud démontre significativement que la contraction sémantique réalisée par la figure est de nature à déclencher le rire⁵⁴⁵. De manière générale, l'altération de l'articulation syntaxique et logique, et l'économie discursive accomplie par les effets de langage recèlent le pouvoir de mobiliser l'investissement pulsionnel. Elles communiquent sous leur absurdité et leur absence de sens apparentes une ouverture polysémique favorisant des activités de sériations qui concentrent la teneur affective des signes linguistiques. Par un jeu insolite sur ses signes matériels qui entame l'unicité du sens, la parole devient le lieu d'une décharge affective qui accentue son dynamisme physique dans la mesure même où les conditions linguistiques concrètes du déploiement de l'interprétation logique sont contournées. C'est dans cette logique que la poétique dupinienne associe le bouleversement de ses signes (leur « subversion ») à la dynamique d'une sémiotique affective, musicale et polysémique, entée sur le frayage pulsionnel. Or, soutenue par un « cri » mis en contact avec le sous-sol par son activité de « forage », cette sémiotique se révèle induite de nouveau par une vitalité naturelle qui en fait une écriture pulsationnelle :

vague plus silencieuse que le reflux // qui assure la main pour une subversion / des signes [...] // pulsion maîtresse éclatée / reprise et tendue / elle oriente les forages du cri // et déplisse la fraîcheur / de chaque jour en train de naître / dans chaque trait, lance verte // par l'ascendant du soleil (*Éca.* 93)

Récusant l'image du poète en démiurge organisant les éléments du langage pour créer ou exprimer son univers personnel, un tel poème met en valeur une passivité de l'écrivain et de son corps devenus objets d'une énergétique subtile. Assurant son emprise sur la « main » du poète, et « orient[ant] » le poème à partir de la fine écoute du corps et de la voix propre, « la vague [...] silencieuse » et « maîtresse » qui submerge la conscience poétique révoque

l'intégrité de l'individu pour lui substituer une instance vacante, poreuse à son altérité. L'écriture du corps de la nature court-circuite ainsi l'homme en identifiant le dehors et ses forces à son corps et à sa parole, dont la dislocation syntaxique, le trouble sémantique et l'exacerbation de la dimension signifiante n'assurent plus l'expression de la faculté de raison qui le définissait, et lui permettait notamment de s'identifier en se discriminant vis-à-vis des autres êtres du monde. C'est le sens profond d'une poétique du monstrueux, où la fièvre fantasmatique qui génère les figures hybrides du « devenir » associe l'altération de l'intégrité physique à l'inhumanité de la parole : « Une terre, un corps, sans origine — insomniaque, inhumain — offert à la jouissance des monstres, et dérégulant les rythmes, bousculant les vides de la feuille et les espacements du souffle. // [...] // La nuit écrit. » (*Éca.* 32). « [S]ans origine » ni foyer autre que la vastitude du dehors, le sujet de l'incarnation se « définit » ainsi « dans son rapport à une altérité et une extériorité⁵⁴⁶ ». Or, par cette vacance et cette perméabilité (toutes deux sont exprimées chez Dupin), la subjectivité n'est pas mise en cause, elle retrouve en fait son sens classique.

En une ère où on assiste en Occident à la célébration d'un individualisme outrancier, l'altérité de la subjectivité tend à être perçue comme une faiblesse qui en dénature l'essence et l'autonomie. Or si la pensée de l'individu peut coïncider avec l'antique conception atomiste d'un Lucrèce, chez qui le cosmos objectif se constitue d'unités insécables, elle n'a rien à voir avec l'intersubjectivité intercorporelle impliquée par la « chair du monde », le pli de l'être que constitue la conscience paysagère, ou, même, ces univers d'échanges intenses et d'interdépendances que sont les écosystèmes. Ainsi, la manière même selon laquelle la nature se donne aujourd'hui à concevoir réclame une autre description de la nature de l'homme pour peu que nous fassions partie de ce monde où tout est interrelié, et où deux de nos *milieux* de prédilections sont, véritables univers naturels au second degré, une langue commune et une parole intersubjective. Or, c'est en révélant sa conformité à l'écologie de ces environnements que la subjectivité dupinienne exemplifie, par les ressources de sa poétique, la référence latine de la notion de sujet à la « soumission » et à l'« assujettissement » qui signifient son altérité et sa dépendance. Comme il en est de l'intentionnalité phénoménologique ou acroamatique qui est conscience de quelque chose, l'incarnation du sujet dupinien de la parole impose qu'on l'assimile au corps de la nature. Mais le poète le conçoit moins dans la

limpidité rationnelle du langage qu'il en est *saisi* par l'entremise d'une « écriture [...] agonique — qui se précipite, sans hâte, à sa seule sauvagerie » (*Éch.* 157). C'est cette connaturalité que la notion d'« insuffisance ontologique à soi » permettait plus haut d'explicitier. Sa validité se trouve maintenant confirmée par la contribution des pulsations naturelles au contenu et à l'expressivité formelle de la conscience poétique. Ainsi, le sujet du poème ne peut plus se penser sans faire la part d'une extériorité qui prend d'assaut l'espace le plus intime de la parole. En cela aussi la notion de sujet est, chez Dupin, fidèle à son sens étymologique : si elle n'est pas totalement évanouie puisque le poème s'écrit, la subjectivité est manifestement « jetée sous » (*subjacēre*) le dehors qu'elle prend en charge et dont elle est dépositaire : un pli de conscience incarnée. Elle se trouve, en en répondant malgré elle, dans un état de disponibilité implacable et de soumission, « soumise » (*subjectus*), placée dessous pour mieux la rehausser en en accomplissant la mise en mots. C'est là le sens de la déficience et de la rupture atterrante du sujet qui sont sans cesse exprimées chez Dupin et qui témoignent, nous le verrons, d'une inexorable division de l'ipséité.

Mais ce qui est là *subi*, supporté jusqu'à la déchirure, au plus près du point où se resserre l'*Échancrure* unifiante du sujet et de la nature, permet à ce terme de renouer avec l'autre acception que lui confère sa racine latine, *subire*, qui signifie aussi « monter ». Car c'est en subissant au cœur de son corps et de sa langue l'altérité du dehors — jusqu'à éclairer sa déficience, sa défaillance — que le poète parvient à se surmonter, en haussant le ton, l'âpre intensité de son verbe jusqu'à « la ligne de rupture » (*D.* 205), les crissemments, la stridence, bref, parvient à assumer pour s'élever, étant ravi par elle, l'efficiencia et la tonicité d'une parole poétique liée à la vitalité naturelle.

3.2.2. L'énergétique de l'atterrement

Par la fusion brisante où se dilapide la vie, s'accomplit, en une parole déchirée et déchirante, une transfusion de force inespérée. Elle insuffle une vivacité authentique au verbe et au poète : celle d'un corps alimenté et intensifié par son osmose avec la *phusis* : « Dans la

nuit, un corps. [...] // [...] // La nuit écrit. [...] extravagant la page, pulvérisant le cercle de pierres. Et enrôlant la mort. On lui doit un surcroît de force, et l'aggravation du silence. On lui doit de toucher l'extrême fond de la faiblesse, et la cime de nos plissements. » (*Éca.* 32). La « sauvagerie » de la parole, de son « silence aggrav[é] » et de sa rauque tonalité qui signifie son entropie et sa tonicité (inscrites dans une « pulvérisa[tion] » ambiguë) est donc fonction de l'ouverture altérante du corps au tonus d'un essor naturel dont il est le « plissement ». C'est ce que démontre, dans le poème suivant, la « [s]ource » qui s'acère au plus profond de la chair et fait « communiquer » la « langue » d'un « livre », métaphorisé par un cadavre, avec l'eau, le sable et l'énergie solaire qui la dispersent dans le mouvement universel : « Livre dilacéré, dépouille ouverte. Source aiguisée à l'intérieur du sang. Et dans le sable où l'eau de ta langue se perd, le long travail, l'interminable journée du soleil... » (*As.* 371). Au cœur du processus qui fend le livre comme une « dépouille » meurtrie, mais vitalisée par la « source », et qui assimile le « travail » poétique à une phénoménalité cosmique, le transfert occasionné par le corps médian est patent. Il se formule en deux images chiasmatiques : la figure de la « source » incisant la chair du sujet, et celle qui naturalise la « langue » en inscrivant l'organe illocutoire de la parole incarnée du côté de la nature (« l'eau de ta langue »). Parfois, cependant, le corps tend à s'absenter de la scène dont il est le catalyseur et le conducteur, laissant le paysage sémantique en proie aux seuls rayonnements des « flammes » et des « choses », et à la seule dissémination des mots : « écrire, à fendre, écrire à rebours, aux frontières, dans le froid — par les craquements de la trame, l'égarement des mots, la cime des flammes, la nudité des choses, la fraîcheur d'un massacre clair... » (*Éch.* 154). Dans les deux cas toutefois, on assiste à la rupture dynamisante de la matérialité concrète de l'écriture, réifiée en un livre « dilacéré » ou en des « craquements de [...] trame », à défaut, pour ce qui est du second cas, de s'incarner dans la compacité de l'organisme rompu, dont un indice demeure néanmoins discernable à travers l'évocation du « massacre ». Ainsi, c'est tout à la fois « [l']énergie disloquante » (*Éca.* 38) du corps, du verbe et de la matière qui est libérée avec la sortie d'une conscience altérée, qui bat la campagne à la faveur des excès d'une « chair » jouissante et écartelée, ek-statique et dispersante, qui sous-tend l'horizon d'illisibilité d'un sens disséminé par les errements de la « langue [qui] se perd » et des mots qui s'égarent. Cette double dispersion du corps et de la pensée poétique est exemplairement illustrée, dans *Coudrier*, où la décapitation et la

« désorientation » insufflent au sujet de la parole une vigueur physique inespérée. Tandis que son chef « roule et ricoche », il est soulevé par une liesse collective et son esprit, vivifié par le « torrent / de sa mémoire nouveau-née », dont les nombreux « styles » suggèrent, en référant à la proluxité et à la diversité formelles et aux instruments incisifs de l'écriture plastique, la violence d'une énergétique naturelle sémiotique et créatrice :

la tête tranchée il marche
raccourci avant-coureur

il pénètre le torrent
de sa mémoire nouveau-née

qui ne manque pas de styles
de poignards

il marche sur le pas
d'une désorientation capitale

qui le hisse au-dessus des têtes
de la foule qui rit
en se rassasiant de la fête

la tête roule et ricoche
elle assure le pas qui se tait (*Cou.* 39)

À la limite, l'extrême d'une dissolution discursive que le poème ne saurait rejoindre (pas plus que l'écrivain ne rejoint la mort), le langage s'abîmerait dans le silence perdu d'un chaos indistinctement intérieur et naturel, une impression indicible rapportée à l'expérience brisante du corps : il se fonderait à la virginité du « torrent » anamnésique ou à la tonicité du « pas [enlevant] qui se tait ». Mais sans s'y anéantir ni atteindre, par le silence de sa ruine, le « moyen de communiquer [le] plus hostile, mais le plus puissant ⁵⁴⁷ », il *incorpore* cependant un tonus proportionnel au dérèglement des modalités courantes du discours, lequel se manifeste par une mise en relief de la physique du verbe. À la transparence du signe verbal caractérisant l'emploi conventionnel du code, s'oppose ici la résistance de sonorités qui butent et font achopper toute lecture qui chercherait à convertir les mots en leur concept abstrait : c'est le cas des [t] qui matérialisent et répercutent avec violence le son des ricochets

de la tête dans le langage. La *figure* métaphorique confronte, de même, le lecteur avec l'opacité de signes auxquels il faut réassigner un sens en les réinterprétant à partir du tissu des mots environnants et des représentations sensibles que leur énigme fait naître. Troublé par l'identification des « styles » et des « poignards » de la « mémoire » qui résiste à la dénotation, le lecteur est contraint de s'attarder sur la densité physique et sémantique des mots en se figurant les qualités sensibles des objets qu'ils désignent pour trouver le trait commun qui justifie leur rapprochement. À partir de l'intersection de leur aspect tranchant, il peut en l'occurrence concevoir la plume du poète comme l'instrument d'une décollation verbale qui instaure la « communication » dionysiaque dans le flux de la « foule » et du « torrent » par la violence portée à la discrimination rationnelle des existants et par la table rase ou le renouvellement de la « mémoire » sémantique opéré par le poème. Enfin, à la fluidité de la syntaxe prosaïque du discours courant s'oppose la scansion de la versification. Ces vives saillances empêchent le lecteur de glisser sur les segments du texte, éprouvés plus consciemment par l'ouïe et l'œil, mais de manière proportionnelle à leur coefficient de mystère. La coupe des vers rend également sensible une corporéité du rythme : celui du corps haché vif qui est le ressort de la parole. Ses interruptions dynamiques sont l'expression de cette « tête tranchée » et retranchée, *enlevée* pour « assur[er] » la scansion du « pas qui se tait », et dont le silence réfère moins au mutisme de la parole ou du mètre, qu'à la sémiotique musicale, polysémique, é-mouvante d'un verbe rythmé qui enjambe la fixité du sens et le poème en les ouvrant à la mouvance de la signification et de la « communication ». En cela, le dérèglement discursif corrélatif de la tonicité poétique est bien la trace de l'épreuve du monde que la forme acousmatique fait retentir dans ses silences assourdissants. Mais cette épreuve est celle d'une « désorientation capitale » associée au « pas » qui entraîne l'œuvre dans son avancée dans l'insensé. Rapt, ravissement physique au-delà du sens discursif et perceptif, cette épreuve singulière permet d'affirmer, comme l'a dit Dominique Viart, que « [l]a perturbation du texte est la présence du non-langage dans la langue, [...] quelque chose d'un autre ordre qui lui confère son *expressivité*.⁵⁴⁸ » Le corps de la nature où le sujet et l'objet s'étreignent en se perdant.

Un poème de Montague réclame ici d'être mis en parallèle avec celui de *Coudrier* sur ce versant du chapitre consacré à la poétique dupinienne. Comme nous verrons celle-ci se

rapprocher plus tard de la rhétorique de Montague, ce poème partage, par de nombreux aspects, les enjeux soulevés par la poésie de Dupin dans son appréhension de la porosité charnelle. Et le moindre n'est pas la violence faite à l'intégrité du corps. Mettant aussi en scène un sujet qui perd la tête, il associe la perspective d'un dérèglement de la raison et d'une rupture physique à l'émergence d'un corps naturel, lié à une captation de puissances et à l'exaltation de la matérialité et de l'efficacité du langage :

There are days when
one should be able
to pluck off one's head
like a dented or worn
helmet, straight from
the nape and collarbone
(those crackling branches !)

and place it firmly down
in the bed of a flowing stream.
Clear, clean, chill currents
coursing and spuming through
the sour and stale compartments
of the brain, dimmed eardrums,
bleared eyesockets, filmed tongue.

And then set it back again
on the base of the shoulder :
well tamped down, of course,
the laved skin and mouth,
the marble of the eyes
rinsed and ready
for love ; for prophecy ?⁵⁴⁹ (SP. 40)

Accentuée, la prosodie allitérative évoque le ruissellement du courant clapotant à travers le crâne (« Clear, clean, chill currents coursing and spuming through the sour and stale compartments of the brain ») et le corps en immersion dans la nature paraît renouer avec son milieu natif par la métonymie acroamatique qui en apparente les os à des « branches crépitantes » (« crackling branches »). Il est vrai que la scission n'est pas vécue sous un mode atterrante. Ceci repose sur la médiation explicite de la rêverie qui s'oppose à la concomitance de la décollation et du présent de l'énonciation chez Dupin. Aussi, cette

aisance témoigne du rapport plus apaisant, harmonieux et souvent lénifiant que le sujet montagusien entretient avec le territoire onirique et sa musique, notamment celle de l'eau qui court et bat littéralement par les tympanes et toute la caisse de résonance de la tête⁵⁵⁰. On constate toutefois que la rupture du corps coïncide avec une purification vivifiante de la chair et une intensification de la *virtus* du poème, désormais à même de puiser dans la réserve d'une force prophétique qui s'ajoute à la tonicité prosodique et rythmique de la parole. Or si l'énergétique de l'atterrement implique une inoculation de forces vives au sein du corps et de la forme verbale, ainsi qu'en témoigne le dynamisme de la signifiante⁵⁵¹, on est en droit de se demander, pour ce qui concerne Dupin, quelle transitivity atteste une poétique de l'effondrement et de la ruine qui fait son mot d'ordre de sa destruction avec celle de la discursivité ? À cet égard, l'emploi de locutions et de mots « glissants » tendent à situer la captation des forces à l'horizon d'une néantisation de la parole et du corps qui jette un doute sur l'hypothèse de la participation du poème et du sujet au corps de la nature : « — et la langue étranglée / se love s'évapore // sur le vert d'une autre plaie » (*Con.* 86). Pourtant, la « synthèse disjonctive de résonance » entre la *phusis* et la *poiesis* insiste ici à nouveau pour qu'on place cette division à l'enseigne d'un rapport limite. Le verbe « lover » signifiant l'union, la tonicité du verbe et la paronomase, qui allie « la langue » et le dehors en une triple résonance (« love », « évapore » et « vert »), permettent en effet d'en récuser l'hétérogénéité. Aussi, dans la perspective de la structure d'horizon sémiotique des mots « glissants » et de l'horizon acousmatique qui ont été mis en lumière, force est d'envisager une « communication » des puissances de la nature au sein du substrat adiscursif du discours poétique, qu'il s'agisse des acousmates que recèlent ses sonorités, de l'asémantisme de certains de ses signes ou de sa plasticité verbale. Parmi ces constituants spécifiques du poème comptent aussi les blancs. À cheval sur l'écriture et sur la désécriture, ils sont désignés comme l'espace aveugle et sourd d'une incorporation de vivacité naturelle qui illustre la « synthèse disjonctive » du verbe et de son extériorité. Modélisant le principe d'une « communication » désœuvrante et toutefois accessible à l'œuvre sous le mode de l'écart et de la dissonance, les blancs, liés à la fois à la composition et à la raréfaction de la parole, sont par exemple associés au travail d'abeilles dont l'essaim rhizomatique ne manque pas de signifier une circulation ontologique⁵⁵² :

Abeilles ouvreuses
 plus éprises qu'affamées
 obéissant à leur ciel à leur dard
 à la béance aussi bien
 de la phrase écartelée » (*Gré.* 297).

Comme on le voit, les figures du « devenir » d'un poète-essaim indistinct de la nature sont identifiées à une vive constellation de vides qui « écartèl[ent] » la forme au risque d'une illisibilité et d'un éclatement. Si elles « obéiss[ent] à leur ciel » et aux « béance[s] » de l'écriture, celle-ci n'en est pas moins dynamisée par leur mouvement spontané qui la déborde, mais auxquels elle tend à s'accorder, comme le suggère le titre de la section, « Impromptu », qui signifie une suite de vers improvisés, souvent courte, et qui souligne en particulier l'idée d'une captation à l'improvisiste. Également, l'attribut « ouvreuses » dénote une ouverture des poèmes à la nature, diffusée par les blancs comme un rayonnement de corps noirs qui polarisent mais absorbent les signes discursifs dans l'espace poétique. Le poème s'en trouve contraint de se disséminer, de se fendre, en rompant ses articulations syntagmatiques. Ce qu'il s'agirait par conséquent d'exprimer de l'instant de la fusion avec le monde se soustrait à toute objectivation et lance un défi permanent à l'écriture qui cherche à rendre le plus fuyant et ne le peut qu'en s'absentant en visant cet horizon d'indicibilité. On s'en fait une idée plus précise en distinguant, avec Collot, la perception de la sensation.

La première, dit-il, n'est « jamais la réception purement passive des données sensorielles, mais leur interprétation et leur organisation en une structure qui leur donne forme et sens, et qui met en jeu notamment le rapport entre la figure et le fond, entre la chose et son horizon.⁵⁵³ » La sensation consiste *a contrario* en une épreuve antérieure à cette discrimination objectivante. C'est un moment d'indistinction et d'indétermination plus franches, où se brouillent plus radicalement les frontières entre les choses et le sujet en même temps que la « représentation organisée du dehors » :

une sorte de présence inarticulée, au sein de laquelle les choses ne se distinguent pas nettement les unes des autres, ni le sujet de l'objet, mais participent d'une même « relation compacte ». Dans cet état se confondent le dedans et le dehors, ce qui est senti et ressenti ; loin de saisir ce qui s'offre à nos yeux, nous en sommes saisis.⁵⁵⁴

Comme union enlevante du sujet et de l'objet, la sensation est certainement l'actualisation la plus accomplie et la plus profonde de la relation pathique à l'extériorité. Si elle est le propre de l'expérience sensible, elle ne survit pas à l'épreuve secondaire et rationnelle de la perception. Aussi, bien qu'elles illustrent une même porosité affective du corps esthétique et soient toutes deux dotées d'une forme de signification, il importe de saisir la nuance entre l'indivision de la « chair du monde » attestée dans la vie perceptive, où s'est déjà introduite une forme d'« idéalité » objectivante, et la fusion qui relève des sensations. Georges Bataille en donne encore l'idée dans son analyse des impressions proustiennes :

l'avidité de jouissance prononcée de Marcel Proust se liait à ce fait qu'il ne pouvait jouir d'un objet qu'en ayant la possession assurée. Mais ces moments d'intense communication que nous avons avec ce qui nous entoure — qu'il s'agisse d'une rangée d'arbres d'une salle ensoleillée — sont en eux-mêmes insaisissables. Nous n'en jouissons que dans la mesure où nous *communiquons*, où nous sommes perdus, inattentifs. Si nous cessons d'être perdus, si notre attention se concentre, nous cessons pour autant de *communiquer*. Nous cherchons à comprendre, à capter le plaisir : il nous échappe.⁵⁵⁵

Insaisissable, l'instant de « communication » saisissant de l'impression et de la sensation se caractérise par sa résistance à la compréhension consciente, à la nomination et à la captation poétique, qui ne saurait être un geste automatique dépossédé de toute maîtrise du code symbolique. Il s'ensuit que la poésie de Dupin est, pour autant qu'elle habite *purement* l'impossible comme le dit le poète⁵⁵⁶, écartelée entre les deux polarités d'une même tension qu'exprime la transfusion antithétique de « [l']énergie disloquante » (*Éca.* 38). D'une part, l'approche du non-savoir communicant la vive sensation fuyante se fait au prix de la lisibilité et d'un déchirement de la forme qui met en péril la possibilité de traduire l'expérience. À l'extrême, la désécriture dissoudrait le poème ; elle se ferait, comme le corps détruit d'un sujet immanent, le témoin absent, vacant, irrémédiablement aveugle d'une expérience impossible. Or, comme le remarque Collot en dénonçant l'intransitivité inhérente à la mutilation du langage (en particulier, celle commise par la « totale émancipation des

signifiants ») : « le lien indissoluble entre les qualités graphiques et phoniques [...] et la signification [...] est l'essence même de la poésie et [...] seul peut y introduire un équivalent de l'expérience sensible. ⁵⁵⁷ » C'est donc au sein d'un paysage sémantique que le poète peut espérer faire advenir les impressions et les sensations vives qui feront du verbe poétique une écriture du corps de la nature. Cependant, d'autre part, le maintien du code symbolique, ses règles fussent-elles assouplies par les novations esthétiques, condamne l'évocation poétique à n'être qu'un ersatz de la sensation, vouée elle-même à en être l'horizon d'indicibilité. À l'illisibilité d'un corps poétique dilacéré et détruit s'oppose donc une forme discursive qui, si charnelle et insolite qu'elle soit, laisse en faille l'épreuve asémantique du dehors et de ses énergies : « Incandescence des fougères, le charbon qui tenta d'enclorre le suspens de votre grâce réticente et de fixer en filigrane dans sa chair l'entrelacs de vos traits irréels, pardonnez-lui de glacer votre mémoire, de trahir votre royale insignifiance. » (Cv. 22). L'écriture qui coupe le poète du dehors et « trahi[t] » l'extériorité, fige ainsi le chaos infigurable et, pour cela, impossible d'une expérience sensible enlevante (« l'entrelacs de vos traits irréels ») dans un chiasme qui en interrompt la mouvance, un peu comme la perception réduit la circulation perdue de la sensation en rationalisant le transfert charnel et les êtres dont il révèle la consubstantialité. Les formes discursives d'une telle écriture s'avère l'exact pendant d'un corps propre attaché à son tassement, qui se soustrait peu ou prou à la *brûlance* du monde, à l'osmose altérante de la « communication » avec les choses pour « fixer [...] dans sa chair » ce qui l'é-meut et la ravit tout entière, dans une « grâce » in-saisissable où « de l'univers [le sujet] n'est plus la maîtrise rationnelle (prétendue), mais le rêve. ⁵⁵⁸ »

Dans la mesure où elle est écartelée entre ces deux polarités, où elle en est la tension même, l'écriture dupinienne du corps naturel se laisse maintenant mieux expliciter. L'épreuve atterrante des forces physiques manifestée par la sauvagerie de la parole tonique et dilacérée se donne à lire dans l'ouverture à une expérience mondaine incommensurable à la signification, qui bouleverse la fixité des formes. Relative à la riche « insignifiance » des sensations et des impressions enlevantes, cette expérience représente une négativité, une altérité radicale du discours. Pourtant, celui-ci en porte les marques, notables au travers du « dérèglement de tous ses sens ». L'exacerbation de la matérialité sensible de la langue bouleverse le régime conventionnel de la signification linguistique en véhiculant un

dynamisme affectif. Ces émotions rompent l'articulation logique et syntaxique de la chaîne syntagmatique qui s'offre comme le pendant d'un corps détonant, poreux à l'énergétique naturelle, et d'une conscience déchaînée, dont la faculté rationnelle d'organisation linguistique est investie, voire supplantée par des instances physiques étrangères à la conscience claire. Dans la mesure où « habiter » purement « l'impossible » en poésie peut s'entendre comme une épreuve qui en préserve la pureté et la maintenant à l'extérieur du discours, le corps fusionnel de la nature se communique ici par une entame toujours réitérée du corps poétique et une violence incessamment perpétrée contre les conventions sémantiques : « L'énergie disloquante de la mise à nue, de la mise à mort, un travail de tension, d'attention, d'ouverture en chaque point du passage, un bleu solaire, un miel acide [...]. Un rapport de violence, un nœud d'effraction, une atteinte par défaut » (*Éca.* 38). Polarisés dans le champ de ces entailles et de ces cassures, l'énergie naturelle et le rayonnement des vives sensations du monde poignent à travers les brèches de l'écriture. Ce faisant, l'expérience enlevante et inconnue du dehors motive les deux sources étymologiques du chaos dans l'illustration de son lien à l'organisation du discours poétique. Éclairant la « synthèse disjonctive » de la subjectivité réflexive et du dehors, du corps de la nature et de la discursivité poétique, elle signifiera d'une part la négativité d'une « faille » (*khaos*), mais en même temps l'idée d'ouverture exprimée par le verbe « béer » (*kainô*) dont l'action pourra être rapportée à la geste poétique de l'*Embrasure*⁵⁵⁹.

On comprend mieux maintenant en quoi le passage est fonction de l'« [é]cart » de la discursivité poétique qu'il conteste. Celui-ci est, avec l'*ipse* qu'il s'agit de mettre en péril par le jeu terrifiant du poème (« La terreur // au fil des nuits / je l'engrosse comme une laie // dans la ronce au fond du bois // comblant l'écart », *Gré.* 289), la condition de l'ébrèchement dramatique qui fait accéder le sujet à la fugacité de la « communication ». Par ailleurs, étant affaire d'une attention de chaque instant, la ruine précaire que sa résistance implique souligne le pouvoir du discours poétique à dire une expérience qui dans le monde même est fuyante, soumise à la dialectique du savoir et du non-savoir :

si l'*ipse* s'abandonne et le savoir avec soi-même, s'il se donne au non-savoir dans cet abandon, le ravissement commence. Dans le ravissement, mon existence retrouve un sens,

mais le sens se réfère aussitôt à l'*ipse*, devient *mon* ravissement, un ravissement que je *ipse*, possède, donnant satisfaction à ma volonté d'être tout. Dès que j'en reviens là cesse la communication, la perte de moi-même, j'ai cessé de m'abandonner, je reste là, mais avec un savoir nouveau.⁵⁶⁰

Si la fusion brisante du corps de la nature est insaisissable, le poème va la rejoindre en la perdant, ce qui est aussi le moyen de l'habiter « pur[ement] ». Quand la perdre et l'habiter dans la langue consiste à revenir d'une inconnissance première, l'hébétude impersonnelle d'un « balbutiement [de] bogues », pour narrer dans une parole à vif la rupture et la circulation d'êtres « communicants » :

Retour des lointains, balbutiement des bogues. Seul. Je donne ma vie à la traversée des orgues de basalte, à la dégringolade par une pente de broussailles et de ronces jusqu'à la gorge rocailleuse, jusqu'à la combe obscure au fond du ravin. Les agneaux me piétinent, m'achèvent. Tout commence. [...] On ne distingue plus qui est le serpent, qui est le triangle, qui est le soleil. [...] l'illusion de détruire réintègre le paysage (*Éca.* 44)

Le début de ce poème d'*Écart* illustrant la circulation ontologique affirmait l'exécration du poète envers « la posture obscène du crucifié ». Le refus de ce Dieu sacrifié, dont le *Lama sabachthani* révèle la chute dans le non-savoir, et qui se dépouille de ses nominations et figures dans l'approche bataillienne de l'inconnu⁵⁶¹, exprime certainement l'écueil qui sépare fatalement le poète et sa langue iconique d'une pure plasticité é-mouvante et de sa propre disparition ek-satique :

Rencontre impavide [...] de l'icône du vrai dieu — la sainte face, la sacrée farce — dans l'élargissement subit de la langue, brassée, secouée par le ressac d'une misérable théologie négative — ou le choc d'un grain de granit [...]. L'icône qui se masturbe est coupée du dieu qui meurt. (*Éca.* 45).

Mais il est aussi une manière de dépasser le motif emblématique d'un accès tragique au mystère qui a été appauvri et réduit au connu, n'est plus qu'un simulacre du désert. Preuve en est que Dupin en rapproche le supplice de cette autre im-« posture » que représente sa destruction au fond de « la combe obscure » (« On ne bouge plus : un sourire pour la photo »), laquelle semble avoir exorcisé l'extrême de la ruine, rapportée à l'*ipse* par la

connaissance poétique : « L'appréhension divine ou poétique est du même plan que les vaines apparitions des saints en ce que nous pouvons encore, par elles, nous approprier ce qui nous dépasse, et [...] le rattacher à nous [...]. De cette façon, nous ne mourrons pas entièrement.⁵⁶² » Or ce rejet du Dieu qui meurt saisi comme tremplin désuet et inefficace de l'expérience aboutit à sa valorisation paradoxale en tant qu'emblème, dans le procès d'attribution générale d'une propriété communicatrice nouvelle et insolite conférée aux figures et au discursif comme à toute *[a]pparence de soupirail*. Libérer les conditions d'une remise en jeu de l'expérience là où les voies d'accès à l'inconnu ont pu se scléroser dans un savoir, cela consiste ainsi, pour Dupin et sa logique dissonante, à étendre le pouvoir de la ruine sur elle-même par un renversement subversif qui consacre les (im)postures du simulacre poétique comme moyen privilégié d'accès au non-savoir de l'épreuve du monde. Ainsi la répugnance éveillée par la figure du crucifié peut-elle s'interpréter comme le symptôme d'une agressivité angoissée face à l'épreuve brisante et inconnue engagée par la « posture » symbolique : « Exécrant la posture obscène du crucifié, des crucifiés et des martyrs de tous bords, nous avons choisi la grimace du clown et ses grandes manières ; dans le cirque à ciel ouvert, des analphabètes et des martinets. » Par la torsion d'une négation de la négation qui révoque (et redynamise) l'appauvrissement d'« une misérable théologie négative », le poète entrevoit l'extrême du possible et de la ruine à travers le jeu de la singerie discursive : « Le non-sens en filigrane / dans l'épaisseur de la langue — // [...] // il abhorre ce théâtre / il coule, assassin de soi, purin // de toute écriture nue // qui se veut mortelle // [...] / [...] // une combustion de mouches / une nuagerie de singes // au dedans du mur // mitoyen » (*Sm.* 55). L'ouverture vivifiante et altérante (« combustion ») au sans-fond de l'abyme fusionnel et aux devenirs (devenir-« singes », « mouches ») s'accomplissent donc à l'intérieur de la *cloison* textuelle, sur la scène de la « surface » poétique : « Meurtre non savoir / un effet de surface / et de soufre » (*Gré.* 320). Mais cette entorse qui relance et réactive l'inconnu en affirmant le pouvoir communicateur du discursif n'éclaire pas pour autant un retranchement dans l'espace poétique. En son sein, la sortie procédera en effet d'un élimage sisyphique du mur scriptural et symbolique⁵⁶³ et de l'affouillement acousmatique de sa lisière (« ce haut mur lisse est une partition / de saillies, d'anfractuosités / où l'insoutenable et l'inédit massivement se jettent... », *D.* 239), jusqu'à l'incandescence de « [l]a ligne de rupture » (*D.* 205) qui fait détoner la « synthèse disjonctive » du poème et du

Dehors (« La surface du jeu, l'alternance et l'altération /// c'est la peau du dehors qui se retourne et nous absorbe », *D.* 207). En ce sens, le captif de la forme écrite s'y trouve bien comme en un « bouge sacrificiel » (*Éch.* 127) où s'accomplit l'effrangement des frontières, la sortie relevant de cette logique vertigineuse qui fait la part de l'écart et qui peut maintenant être clairement appréhendée.

Chez Dupin, l'impossibilité d'atteindre et d'exprimer l'expérience indicible, fuyante et ruinante du dehors fusionnel est ce qui engage le sujet poétique au cœur de l'impossible expérience : « écrire étant la traversée du souffle, l'impossible traversée... étant l'impossible... » (*Éch.* 134). On peut lire dans cette perspective l'épigraphe de George Oppen qui ouvre *De singes et de mouches* en proclamant l'adiscursivité du verbe : « [u]n poème n'est pas fait de mots » (« A poem is not made of words ») (*Sm.* 43). Tout est comme si par-delà l'entame, l'échec du verbe et de la conscience poétique à se dissoudre dans le perdu de l'Être authentique où le sujet « communique » était la chance leur permettant de s'ouvrir au manque à être que ce flux de circulation ontologique abyssal et inconnaissable représente : « La poésie, l'infini du rire et du souffle, trouver sa faille, l'instant et le point de sa destruction — et dans le même élan, l'atteindre en lui manquant, en défaillant. » (*Éca.* 44). Les valeurs de séparation, de cessation et de différence que revêt le préfixe « dé » confèrent ici à la « défaillan[ce] » un sens ambivalent. Le rapt enlevant et énergique (on parle de « l'infini du rire et du souffle » et d'une force ruineuse) qu'elle désigne au cœur de l'atterrement se double de l'idée sensible d'un arrachement à la faille, d'une dé-faillance qui souligne la « synthèse disjonctive » structurant le corps dupinien de la nature. La suspension des facultés de la conscience et le défaut des fonctions organiques que ce ravissement évoque à l'orée de l'ébrèchement communicateur s'interprètent donc dans le sillage de deux significations opposées et coexistantes du « manque » ou du « manquer à », qui est le sens étymologique de la défaillance exprimé par l'extrait. L'une réfère à l'anéantissement annihilant toute possibilité d'objectiver la faille qui communique le sujet au monde, « l'instant de sa destruction » étant ce à quoi le poète manque fondamentalement ; l'autre, à l'écart discursif qui fait défaut, manque à cette faille, mais exprime et actualise par un tel détour l'impossibilité de l'expérience, notamment par l'aporie de l'entorse logique. Si le poème est un retranchement, celui-ci devient dès lors la scène où le poète peut se retrancher,

se mettre en faille et défailir, inaugurer des devenirs : « communiquer ». La dé-faillance poétique est ainsi le mot clef d'une rhétorique qui approfondit et relance, sous l'influence secrète, insidieuse des désirs et des résistances du corps, les retournements méandreaux, vertigineux des théologies négatives, jusqu'à la négation de la négation, sans en figer le dynamisme et les glissements. Ces derniers préservent l'accès épiphanique, la fraîcheur de l'ajour. Comme effet d'un bouleversement affectif, la défaillance désigne ainsi l'intensification de la ligne de « faille », au seuil de laquelle le poète éprouve sous « l'infini du rire »⁵⁶⁴ communicateur, l'angoisse fiévreuse⁵⁶⁵ qui révèle sa résistance à la fusion, mais en souligne en même temps l'insistance, et l'effcience, à travers l'approche d'un mourir qui n'en finit plus d'advenir et voue le parlant au ravissement de la sécheresse. Tel est le sens de l'*inachèvement* de cette parole incessamment recommencée, qui fait détoner l'intégrité de l'ipséité s'énonçant par-delà la mort, et sa ruine qui inaugure la parole du dehors : « Les agneaux me piétinent, m'achèvent. Tout commence. L'air neuf. Infranchissable » (*Éca.* 44). Bien sûr, on retrouve dans ce rapprochement des opposés une logique oxymorique qui rappelle celle des traditions mystiques et alchimiques. Aussi est-ce en perpétuant leur affranchissement de l'univocité d'un Sens tyrannique, réducteur, qui aboutit à l'enfermement des êtres, que, fidèle notamment à la mystique bataillienne, le poète s'engage dans la circulation du corps naturel par l'entremise du sacrifice des « dieux », fondus dans l'« aria » unifiante de son chant communicateur : « écrire comme on crucifie », « écrire dans le souffle des dieux qui meurent », « les dieux même mort écrivent... ils détiennent [...] le rythme, — et l'immortalité de l'espace ouvert qu'on leur arrache, brin par brin... [...] ils soufflent dans mon pipeau l'aria de la mort légère... » (*Éch.* 155, 148, 146). Plus encore, c'est par la progression de cette logique émancipatrice que la dérision profanatrice touchant la ruine des dieux et la figuration de la mort extasiante⁵⁶⁶ fait assister à un recul des limites de l'inconnu dans l'avancée de l'écriture poétique. Le dieu qui meurt, qui était pour Bataille une voie d'accès à une « communication » n'épargnant rien, menaçait par sa fixation, d'en rejouer la maîtrise et de soustraire la subjectivité poétique au flux de la vie et au non-savoir⁵⁶⁷. Aussi retourner la mort et la ruine des mots sur elles pour en étendre les *puissances* annihilatrices⁵⁶⁸ put dès lors consister à réaffirmer le caractère inconnaissable de l'inconnu à travers l'exploration poétique. C'est de ce mouvement que participe l'affirmation du pouvoir communicateur de la discursivité et de ses simulacres qui, jusqu'en l'espace du monde, se

font l'équivalent du « silence » rimbaldien, notamment en raison de leur fondement acousmatique (« le rossignol [...] finit de me persuader de ne plus écrire, — ou de m'obstiner follement à écrire, l'un et l'autre [...] étant ressaisis par son chant », *Éch.* 138).

Loin d'interrompre la circulation ontologique, ces renversements et glissements en refondent donc la possibilité en en préservant l'aspect et l'accès immaîtrisable. Ils la rapprochent par l'écart même qui réaffirme l'impossibilité de l'enfermer dans une figure et une parole, et qui rend justement active la possibilité du « devenir » et de la sortie détonante par l'entame faite au corps, à la discursivité et à la langue. Aussi, la subversion logique ou railleuse de la mort communicatrice exprime moins le dépit et le ressassement impuissant d'un être confiné au savoir et au tassement, que l'effort vertigineux déployé sans compromis pour engager le sujet poétique dans la perte ek-stasiant, vivifiante et atterrante⁵⁶⁹ relative à l'épreuve brisante du corps de la nature. C'est ainsi, selon cette discordance déjà reconnue comme la modalité privilégiée de l'ouverture au dehors, que le poème trouve des possibilités de s'accorder aux forces altérantes des flux et sensations naturels qui le révèlent comme un pli de l'être.

Parvenus maintenant à l'orée de « l'extrême du possible » auquel l'agonie subvertie des dieux et du sujet de l'énonciation entraînent la subjectivité poétique, il s'agira interroger plus avant cette parole du sujet qui n'en finit pas de mourir et qui, à la fois, est présentée comme une instance hétérogène à la « communication » et caractérisée par son appartenance au corps de la nature. Pour ce faire, nous mettrons en lumière une poétique de l'échancrure, en dégagant un schème dynamique structurant qui illustre le rapport disjonctif liant le sujet incarné et sa parole à l'extériorité. Il permettra de rendre compte de caractéristiques majeures de la poésie de Dupin, au nombre desquelles figurent la violence de la brèche ou de l'embrasement, la discordance de la raucité, et l'alternance de la liaison et de la rupture syntaxique, dans ce qui les relie à la matérialité chaotique du monde et du langage.

3.2.3 Une poétique de l'échancrure

Sur ses crêtes d'intensité et par l'effet d'une dynamique crénelée, la parole de Dupin concentre avec tension les aspects d'une double dramatisation : la tragédie de son opacité au monde et le supplice de la circulation ontologique où le poète se trouve jeté par la rupture et les voies occultes du poème. Ces deux aspects sont repérables sous les formes de l'aveuglement tragique et de l'exposition dénudante à la porosité, entrelacées dans cet extrait d'*Une apparence de soupirail* : « On me crève les yeux. C'est le jour. Je m'expose, en cette infirmité, écrivant : c'est *le jour*. Intouchable, désœuvré. Comme autant de bêtes, de têtes, de soleils. Mal dégrossis par la dénégation du JOUR. » (As. 404). Illustrant l'équivoque exprimée par le titre du recueil, le poète est écartelé entre la mouvance fusionnelle dans l'être du jour, suggérée par la juxtaposition unifiante et multiplicatrice des « bêtes », des « têtes » et des « soleils » sériés à partir de la locution comparative, et sa forclusion hors de l'espace de l'œuvre par sa « dénégation » et la cécité du poète. Mais ces options ne s'articulent pas dans une opposition frontale. Pouvant être affectés au « *jour* » et au sujet de l'énonciation, les adjectifs « intouchable » et « désœuvré » condensent l'accession et l'hétérogénéité du sujet au dehors de part et d'autre de la frontière textuelle. Les deux options sont donc interchangeables et l'interprétation des dramatisations pourra varier en s'étayant sur cet indécidable. La cécité peut ainsi témoigner de la ruine de l'*ipse* et du savoir se dissolvant dans l'ouverture au jour aveuglant, et l'exposition, loin d'actualiser la circulation comme telle, souligner la menace planant sur l'intégrité du sujet qui écrit à son approche. Par-dessus tout, la « dénégation du JOUR » illustre explicitement l'appartenance détonnante, mais irréductible du poème aux circulations du monde. La réalité du dé-nié et la mise en relief typographique de la lettre font coïncider la matérialité du dehors et du langage en exprimant leur appartenance à un même monde où les mots sont dotés d'un sens et d'une opacité physique analogues à celle des choses, bien que celles-ci soient mal dégrossi[es] par le régime scriptural. Mais ce mauvais débrouillage des êtres concerne au même instant le régime esthétique dans la mesure où la « dénégation du JOUR » désigne le monde qui surgit par opposition à celui du « *jour* » de l'écriture. Fort de cette analyse, le rapport du sujet au dehors pourra se figurer globalement par un schème dynamique exprimant à la fois l'écart et le glissement dans la « communication » brisante et désœuvrante qui déterminent le corps

dupinien de la nature. Ce schème est celui de l'échancrure [\ /]. Sa justesse réside dans la solution de continuité fusionnelle et néantisante qui lie les « jambages » « subjectal » et « objectal », et dans l'objectivation d'une continuité entre les régimes sensible et scriptural de l'épreuve brisante du monde, distribués sur l'un d'entre eux. Nous en démontrerons peu à peu la prégnance et les propriétés au fil des analyses.

La même cohésion ambiguë du corps de la nature est donnée à *entendre* dans un tercet d'une densité toute acroamatique : « Un tonnerre de verrous / répercuté / jusqu'à la mer » (D. 323). Le paysage sémantique joue là d'une même équivoque entre la clôture et le passage par le rapprochement des significations antithétiques des « verrous » et de la répercussion extériorisante. Celles-ci se condensent dans la torsion phonétique des « verrous » qui sont un anagramme et un écho inversé de l'« ouvert »⁵⁷⁰ détonant au creux de leur sonorité. Cet ajour s'actualise à travers le roulement de la raucité qui rehausse la matérialité sonore que la parole incarnée fait retentir dans l'espace où surgissent les mers orageuses et où s'accroissent les rugissements de la houle. En résonnant par-delà le cloisonnement du discours, la musicalité du verbe révèle de la sorte le fondu identitaire qui caractérise l'épreuve pathique et antéprédicative du dehors, tout en implication une rupture de ses « verrous » qui illustre la dimension entropique de la raucité. Le déferlement consonantique entraîné par le flux allitératif apparente dès lors la houle poétique à cette mer emblématique d'une nature où les êtres, comme les vagues, se perdent et communiquent. Ainsi, faisant sauter les « verrous » des mots et des choses par ses « répercu[ssions] sonores altérantes, le poème participe à l'écologie d'un monde qui ne relève pas uniquement de la fonction référentielle du langage, mais s'étend jusqu'à la fonction poétique. En d'autres mots, l'autoréférentialité du poème, désignée par sa réflexivité phonétique ou la figure des « verrous », n'est pas le contraire de sa référentialité, de son pouvoir à faire monde et à rejoindre la nature en épousant les flux disruptifs qui font détoner ses formes, de la matérialité mouvante et tumultueuse du dehors, aux résonances et aux acousmates explosifs de celle du langage. La raucité s'avère donc le modèle acroamatique de la parole échancrée : son « tonnerre » signifie sa résistance corrélative à sa déflagration communicatrice, à la faveur de laquelle le verbe subit les secousses et puise les ressources de l'énergie chaotique de la *phusis*, par le biais de charges affectives musiquées sous-jacentes aux formes du code et du corps symboliques. À cet égard,

le titre de la section « Ou meurtres » suggérait, d'entrée de jeu, par la valeur à la fois alternative et substitutive de la conjonction disjonctive, la nature discordante, mais également altérante, dysphorique et itérative, d'une « communication » qui s'accomplit par-delà l'unité et la séparation, par-delà la continuité et la discontinuité du monde et du langage.

Exprimant la tension dynamique de l'échancrure, la double valeur de la conjonction permet d'appréhender l'ouverture poétique au corps de la nature comme le fait d'un glissement et d'un battement disruptif, présentés simultanément comme l'œuvre d'une instance étrangère : un « meurtre » impersonnel s'accomplissant par [c]ontumace : « Et filant le pli calom- / niant le bord / le meurtre alterne sous la strophe » (*Con.* 87). Ici encore, l'allitération reconduit quelque chose des transferts esthétiques et organiques dont se constitue le corps de la nature, ou du métamorphisme de la *phusis*. La liaison des mots filés par les [l] jouent, sur le plan linguistique, les altérités de l'*ipse* voué à la circulation par sa consubstantialité au monde. Mais, contrairement à la raucité, dont la dimension entropique révèle une rupture phonétique du syntagme (à saisir comme une modalité de l'éclatement syntaxique qui fend jusqu'aux mots (« calom- / niant le bord ») le poème du dehors), la liaison des [l] suggère que la « communication » a cours dans la texture du discours, ce qu'indique plus nettement le « pli » opposé à la déchirure. Ainsi l'échancrure du poème s'envisage-t-elle à travers l'« alternance » ou le battement d'une ouverture qui s'accomplit à la fois par-delà et « sous la strophe », en rompant et en filant le tissu textuel, ce qu'illustre le motif du fil de soie en tant qu'image d'une écriture sauvage ravaudant ses fragments par l'accroc des trois points. C'est ce que propose encore cet extrait en associant la déchirure et le « pli » à deux modalités antérieurement envisagées de la « communication » : la destruction mortifère et la plus souple sortie onirique : « Commencer comme on déchire un drap, le drap dans les plis duquel on se regardait dormir.⁵⁷¹ » (*Em.* 165). Mais oscillant entre glissement et rupture, le battement de l'ouverture poétique apparaît comme l'« art » d'un corps naturel qui dépasse la dichotomie de l'esthétique et de l'esthésique, de la *phusis* et de la *poiesis*. Il s'inscrit du côté d'une extériorité autonome et immaîtrisable qui fonde et sape la discursivité. Filant « le bord » et le « niant », le « calom-/ niant » par la déchirure franche du tissu textuel ou les distensions et distorsions acousmatiques subtiles de ses mailles, l'ouverture désigne l'écriture du corps naturel comme un événement troublant qui échappe au poète et le jette

hors de lui. Il peut revenir à lui, retrouver ses esprits, se soustraire un tant soit peu à cet assujettissement merveilleux, en réaffirmant l'objectivisme et la discontinuité de son « moi, quand //// sous le calque du récit /// le voyage se claquemure... » (*Con.* 72). Mais le plat mimétisme épargné par ce leurre est alors un pâle horizon face à la profondeur réelle, l'odyssée acousmatique forclos du fabuleux poème. Si le poète ne se coupe ainsi aux « communications », c'est pour se vouer au contraire à une parole qui se soustrait à sa possession, par laquelle il s'excède et sa discontinuité se rompt dans l'ek-stase. Elle surgit en une saillie qui dénude, dans « l'instant mortel nouveau-né [...] / [...] / l'irruption, l'inscription commençante / d'une parole en avant de soi, à l'écart / de nous, vertigineuse, ressassante... » (*Con.* 93). Indistincte du seuil inconnu de la mort et de la naissance, son mode d'être au sein du discursif est la fulgurance.

La poétique de l'échancrure ainsi abordée donne donc la mesure d'un écart qui ne se laisse pas traduire par l'opposition duelle du poème et du corps de la nature. Au contraire, il redouble les modalités de la conscience incarnée dans son expérience des ruptures déchirantes et enlevantes de sa discontinuité engendrées par sa relation à l'extériorité. C'est ce que révèle la contiguïté brisante « entre haute mer et basse / écriture » (*Con.* 87) qui inscrit et entame radicalement l'écriture, le corps et le monde dans l'insituable non-savoir d'une « métonymie » de « fond » : « j'écris sur le vide, j'écris dans la nuit // une araire défonce et sculpte le dos des dieux // personne, ni toi, ne lira ce qui est transparent // la métonymie du fond, le partage des dépouilles » (*Retd.* 107)⁵⁷². À plus forte raison, l'échancrure du corps de la nature n'exprime donc pas non plus de dichotomie rigide entre le sujet et le monde. De part et d'autre de la frontière textuelle, sa tension se situe essentiellement entre le moi et le sujet : elle réside du côté de l'in-divis que happe, fascine, éveille et terrorise l'appréhension soudaine de la continuité sur le fond perdu de laquelle il s'était bercé dans l'illusion d'une discontinuité toute relative. Les modalités du passage n'autorisent certes pas à parler ici de dualisme ; mais le déchirement, l'agonie, l'angoisse désirante s'amplifiant au seuil du dehors sont la révélation d'une opposition ambiguë, d'une division, d'une lutte qui est terreur et souhait secret de sombrer, en un mot, d'une résistance fascinée devant l'altérité. La relation discordante ainsi décrite est le signe de l'authenticité de l'étrangeté qui prend d'assaut le poète et transforme, en l'altérant, en l'assujettissant, le moi en sujet poreux. En tout cela, la

division de l'[é]chancré se donne à comprendre dans la perspective bataillienne d'une résistance discursive de l'ipséité angoissée à l'orée de la « communication » :

L'angoisse suppose le désir de communiquer, c'est-à-dire, de me perdre, mais non la résolution entière : l'angoisse témoigne de ma peur de communiquer, de me perdre. L'angoisse est donnée dans le thème du savoir lui-même : *ipse*, par le savoir, je voudrais être tout, donc communiquer, me perdre, cependant demeurer *ipse*.⁵⁷³

Face à sa porosité attestée jusque dans son intériorité la plus intime, le moi cherche à se préserver. Des défenses mal armées, anxieuses, se mobilisent contre la sensation enlevante, la perspective d'être emporté dans la mouvance plurielle, comme celle d'un « exode » de nuées, qui aspirent loin dans le songe du monde, tandis qu'une unique corde résiste, dont la rupture équivaldrait à celle du savoir qui sépare, et « conserve » : « Rêve d'un après-midi : un lent exode de nuages dans les combles. Et l'instinct de conservation, mes doigts crispés sur une corde. » (*As*. 361). Prolongement de ces mouvements intérieurs, le poème est l'espace d'une même lutte perdue d'avance ou menée à son point paroxystique, au seuil de la rupture. Le sujet s'y ouvre à sa perte dans l'essaim d'un pullulement de formes, de forces et de signes étrangers, l'affleurement d'un chaos verbal et matériel qui le voue à une étrangeté et à une extériorité. C'est ce qu'illustre cette strophe d'*Écart*, où son enchaînement à la table d'écriture le contraint à son abandon au corps sémiotique de la nature et du verbe : « Écrivant sans écrire, je suis moins attablé qu'attelé, que garrotté à cette longue planche de châtaignier qui bourgeonne, qui convoque les braises et les signes. Qui m'humilie. Qui me chasse. » (*Éca*. 52). « Chass[é] », le poète l'est au sens où il se dissout dans l'altérité et où son moi est mis à l'*Écart*, « humilié » dans son retranchement par cette germination étrangère. Cette division révèle celle de son échancrure qui, conformément au concept de « synthèse disjonctive », démontre que l'*ipséité* et la discursivité dissonantes ont la propriété d'actualiser la « communication » en captant les forces vives et chaotiques de la *phusis* dans une parole bouleversée par une intensité sémiotique, corporelle et affective⁵⁷⁴ :

la hauteur que nous heurtons, étant ce qui a surgi d'un bulbe fracassé, d'une terre bouleversée, et des strates profondes soudain mises au jour d'une pensée migrante et noyée, avant qu'elle soit,

par des mains de papier, ressaisie dans sa perte pure, ou repoussée vers le chaos dont nous sommes partie prenante depuis le premier jour échancré... (*Éch.* 192)

Preuve en est que, sous l'effet de la prédation du dehors assaillant le tassement et le sentiment de discontinuité, l'échancrure de l'*ipse* et du sujet incarné en vient à se réduire du côté de la pensée réflexive, en une déflagration verbale où les détonations de l'imaginaire ne se distinguent plus d'un jaillissement énergétique apparenté à une sorte d'effusion volcanique dont le « flux » revêt un aspect à la fois naturel et culturel. Incapable de se définir comme intériorité et identité, le sujet du dehors exprime dès lors la nature inhumaine et protéique de la conscience poétique :

Au-dessous, la nuit, recluse dans les mots, la nuit qui pousse, qui s'étire... Je ne sais rien des figures qui pourraient surgir, ni de leur origine qui devra manquer. Indices emportés par le courant [...]. Une volcanologie mentale, frileuse et bridée. Soudain tétanisée par le flux survolté d'un cerveau inhumain. Une entité pensante non humaine. Un computer extravagant à tête de grenouille, et le rosaire programmé de son ovulation dans un marécage infecté. Une sorte de corps unanime anonyme pestilentiel hypostasiant toute une humanité animale. Dont je serais le cerveau débranché, l'œil énucléé — la tête polymorphe du système. (*Éca.* 53)

Dissous en une sorte de circuit biomachinique « anonyme » caractérisé par la plasticité ontologique et une production de « devenirs », le poète se voit voué au non-savoir et à la circulation fabuleuse de l'être dans une convergence chaotique de forces. En témoigne un métamorphisme proliférant, dont l'« ovulation » « programmé[e] » et ignorée du « cerveau débranché » désigne le caractère autogénératif et immaîtrisable. Soumise à cette génération poétique sauvage, la subjectivité du poète se révèle l'appendice d'un « cerveau inhumain » dont la sériation hybride (il est tour à tour « entité », « computer », « grenouille », « rosaire ») l'ouvre à la « communication » d'un « corps unanime ». La conscience « débranché[e] » et désaffectée par le moi n'est plus, ici, « dans le vaste flux des choses, qu'un point d'arrêt offert au rejaillissement⁵⁷⁵ » d'une « tête polymorphe » étrangère, à laquelle elle se greffe, se fond par l'éruption de sa part la plus physique mise au jour par une « volcanologie mentale ». L'« humanité animale » éclairée par son incarnation dans ce substrat de forces vives est le

gage de son osmose avec le dehors, comme l'indique expressément l'image tellurique qui signale l'homogénéité de l'énergétique pulsationnelle. La défection de la discursivité réflexive est ainsi l'occasion d'une captation d'énergies qui lie la vitalité du sujet incarné au « flux » créateur qui traverse, déforme, transforme, informe la matière du monde et du poème.

Malgré tout, bien qu'elle énonce la dissolution du sujet dans l'immanence et l'identité du verbe et des forces telluriques, l'écriture témoigne de la prégnance d'une résistance. Le poème est encore fait de mots et organisé par une syntaxe laissée intacte par les métamorphoses et le jeu des *tropes*. Surtout, l'incorporation de l'énergie paralyse, « tétanis[e] » l'ipse au seuil de « l'expérience, [où] il n'est plus d'existence limitée », et où « [u]n homme ne s'y distingue en rien des autres », car « en lui se perd ce qui chez d'autres est torrentiel⁵⁷⁶ ». Cette libération de l'enfermement et du tassement de la vie dévoile ainsi son caractère insoutenable, l'adverbe « [s]oudain » soulignant son caractère abrupt, fulgurant et déstabilisant. Enfin à l'union indistincte de la conscience incarnée et de l'« entité » sauvage se substitue un rapport de conduction (« Une vulcanologie mentale [...]. Soudain tétanisée par le flux survolté d'un cerveau inhumain ») qui achève la description de la tension de l'échancrure. Pas plus qu'elle ne relève du dualisme, offrant par sa structure la possibilité d'un glissement dans « l'extrême, [qui] fait [...] d'un homme une multitude, un désert⁵⁷⁷ », l'échancrure n'accomplit la fusion pérenne, à laquelle elle substitue, par l'intensité et la dramaturgie croissantes de sa racine, la torsion « des élans diverg[eant] qui se joignent dans l'épissure de la nuit » (*Éch.* 201). Ainsi les choses, le dehors, le savoir, la discursivité, l'ipséité du moi sont-ils préservés pour l'appréhension de l'instant effusif de sa sortie et de « la condensation des figures de la nuit », livrées aux transmutations sériées de « [l]a touffe. La torche. La spirale » (*M.* 23), au sein des distorsions et contorsions les plus avérées du corps et de la forme⁵⁷⁸ jusqu'à la plus sourde « torsion de la voix » (*M.* 35). Car, comme Bataille l'enseigne, le déchirement unifiant n'est ici vécu qu'à partir du discursif en l'homme, de ce point où il dit « je » et résiste — fût-ce mal, fût-ce affirmant : « je ne sais rien » (*Éca.* 53) — à sa plus totale adéquation/dissolution dans un autre, comme à l'océan d'inhumanité dont il est à la fois le constituant et le constitué : « Séduction, puissance,

souveraineté, sont nécessaires au moi=qui=meurt : il faut être un dieu pour mourir. » — un « noyé roi » (*Éch.* 216).

Atteindre le « corps sans limites » ne s'obtient ainsi qu'à la faveur d'un tassement opaque que la violence de l'embrasement il-limite : « Corps décapité d'un seul // l'humus, l'ondée, les feuilles, / l'éclaircie, / d'autres sentes, la forêt » (*D.* 274)⁵⁷⁹. Cette brèche qui libère le sujet est, par la violence de « l'éclaircie », celle-là même qui délivre, altère et il-limite le dehors au risque de le rendre insaisissable : « le paysage ne se dévoile que marqué par l'embrasement, profondément entaillé et fissuré quand il n'est pas menacé de ruine, c'est-à-dire [...] d'éboulement.⁵⁸⁰ ». C'est elle qui fait de même éclater la structure syntaxique et ordonnance la désécriture en instaurant une « continuité qui inclut en elle la rupture » quand « violemment elliptique ou fragmentaire, l'écriture [...] déchire la langue, « blesse » la phrase, casse la continuité narrative ou logique.⁵⁸¹ » Mais l'inconnu à peine débusqué est mué en savoir par la saisie poétique dans l'instant où il ravit. La fulgurance se dérobe, le poète bute contre la nuit fermée. La discontinuité, les parois se sont reformées. Aussi l'entame est-elle à refaire, il faut recommencer le poème. Réitérer ensemble l'échec et l'écueil de la défaillance au creux du souffle : « J'ai vaincu. Je n'ai pas vaincu ma victoire. Vivrais-je ce lent mourir ? [...] le gouffre a monté dans l'air... Le gouffre a monté dans l'air. » (*Cv.* 27). Tout est affaire de relance. Car la « synthèse disjonctive » de l'[é]chancré fait que l'ipséité triomphe et se perd, atteint le pinacle et écrase sa puissance qu'elle se rompe ou se préserve. Si sa rupture est arrachée à l'inconnu et, d'une certaine façon, plongée dans l'inconnu, l'*ipse* triomphe par elle dans la mesure où elle fut érigée en projet. Mais si le poète est l'objet d'un « mourir d'écrire de n'être pas mort » (*Éch.* 144) du fait de cette « victoire » intempestive, il l'est également dans la mesure où il trouve à travers son échec un succès plus ruineux. S'il prend en charge la dimension itérative ou acousmatique de la brèche, « le meurtre fertilise la parole » et l'ouvre à « la naissance illimitée qui commence de naître » (*Cv.* 16), soit à l'inépuisable et l'innombrable possibilité d'une perte surgissante et future, immaîtrisée, inconnue, inédite (« pour qu'il vive, lui, le vers, qu'il surgisse et qu'il étincelle à l'état naissant... [...] consentir au déchirement arbitraire de la langue pour qu'elle entame l'inconnu [...] à perte de vue... //// il n'était rien que musique⁵⁸² », *Éch.* 118). Incessamment « sur le point de changer de corps », d'y passer, le poète subit et appréhende donc une geste

ébréchante, accueillant l'embrasement d'une parole comme « la répétition d'un meurtre » (D. 253) qui engendre la fulguration de la perte et de « la joie supplicante⁵⁸³ ». Il s'ouvre dans le poème au clignotement pulsationnel du non-savoir. Selon la réversibilité de la « chair », l'accès même en est réglé par une rythmique étrangère : « La traversée qui nous scande, la trajectoire qui nous mesure, /// [...] /// depuis que les portes s'ouvrent à ce tremblement de l'air /// [...] /// nous, la mesure de la traversée, la scansion de la trajectoire /// notre discordance convoite une illisibilité clignotante » (D. 212). Mais en ce qu'elle suppose la résistance de l'ipséité discursive, elle déplace sans cesse le seuil de l'illisibilité totale avec la fatalité d'un cycle naturel : « Meurtre solsticiel / une intense gradation de fleurs / illisible / avant et après » (D. 325). Ainsi la résistance « discordan[te] » du « je » est-elle à la fois permission, promesse du rapt et des largesses dénudantes de l'embrasement, et sécheresse de l'issue et du retrait que l'embrasement ménage à l'expérience⁵⁸⁴. Sur elle repose l'éclaircie d'un passage inhérent à la surtension d'un écart qui surchauffe, et dont le poème brûle en chaque instant, de tous ses mots crépitant par la force d'une friction érosive désespérée.

Si le schème de l'échancrure modélise par son dynamisme la tension de l'écart et de l'égarement de l'ipséité, il convient d'insister sur la dimension acroamatique de ce dernier chez celui que l'ouïe voue à « un millénaire, déjà, d'errance dans l'air musical » (D. 312). Entre tassement et béance, la raucité est en effet ici l'expression de la résistance et de la brèche des choses, des mots et du moi par « [l]a secousse d'un corps livré à la plane. À la flûte. À l'infini de l'errance qui raye le bord. Qui égrise le bord des choses... À la musique... » (M. 10), dans un extrait que Collot convoque pour illustrer la continuité rythmique instaurée, selon une loi d'alternance et de répétition, à partir de la discontinuité sémantique et syntaxique d'une forme se ressourçant dans son ouverture au chaos⁵⁸⁵. Mais par cette adéquation détonante entre la compacité du tassement et l'ouverture du plus large, l'expérience du corps de la nature s'avère aussi conforme à la structure d'horizon, en tant qu'elle donne sur une lacune irréductible, une béance acousmatique inouïe et inépuisable, aussi bien qu'invisible et inconnaissable, comme l'« horizon du monde » l'a illustré. C'est en vertu de cette conformité aussi que la résistance de l'ipséité discursive se traduit par la consécration d'un impouvoir, au double sens où les cimes du verbe laissent à travers leurs brèches entrevoir la faille où tout s'abîme et en séparent en la faisant retentir⁵⁸⁶. D'une

faiblesse l'autre. Et d'une victoire l'autre. Aussi la « synthèse disjonctive » de l'échancrure permet de comprendre en quoi le sujet dupinien doit autant à Prométhée pour sa fréquentation de la foudre qu'à Sisyphe dans l'épreuve incessante qu'il fait de la distance de l'éclair.

L'érotisme, qu'on a souvent comparé à une petite mort, est comme on le sait, pour Bataille, une modalité de la « communication ». C'est la raison pour laquelle la poétique dupinienne du désir et du désastre présentée par Valéry Hugotte présente une analogie avec celle de l'échancrure. En toute cohérence, l'étreinte de l'autre se consomme et se consume chez Dupin selon les mêmes modalités qui définissent l'épreuve du corps de la nature et l'ouverture du verbe au dehors. L'embrasement et l'embrasure, offrant ce qui ne peut être asservi, commandent l'embrasement incessamment recommencé d'« une commune présence qui jamais chez Dupin ne voile le jeu de la différence — qui est comme l'essence, mais aussi l'échec nécessaire de tout désir. Si l'étreinte ne peut être que d'un instant, il importe qu'elle soit renouvelée sans fin, d'une intensité intacte⁵⁸⁷ ». Et l'auteur de citer ces vers d'*Une apparence de soupirail* qui résument par de nombreux aspects, l'échancrure du poème incarné et de l'extériorité naturelle (sa violence, son dynamisme, sa tension et sa discordance constitutive, sa dimension acroamatique, itérative et leur lien à l'expérience corporelle) : « ce n'est qu'en de brefs accords inhumains que j'étreins sa séparation. » (*As.* 378). S'ouvrir à l'altérité du dehors et de cette part de soi liée par une consubstantialité déchirante à la nature, cela consiste aussi, pour la conscience poétique, à approcher l'éloignement fondamental de ce qui est par essence autre. C'est ce que suggère, dans *Dehors*, la « travers[ée] » et la raréfaction de la « forêt » dans la compacité d'un souffle qui, de son côté, « noyau » d'air volatil, forêt en germe, manifeste la parole incarnée comme un être étranger, un « corps clairvoyant » (*Gra.* 86), mais brisant : « le noyau du souffle résiste / une forêt clairsemée traverse la douleur » (*D.* 242). L'intime étrangeté qu'un tel souffle communique au verbe poétique et au plus profond de son état d'âme éclaire la division qui s'échancre au cœur du sujet de la parole, et assure la participation de cette dernière au corps de la nature : « Écrire, un mourir qui ne finit pas de s'éteindre entre mes doigts, de rougeoier sur la cendre, et de reverdir sur l'abrupte de la falaise, comme une naissance de l'un adossée à l'agonie de l'autre, le partage [...] de notre gémellité odorante... » (*Éch.* 137). Encore une fois, si le « mourir [...] ne finit pas de s'éteindre », c'est que cette solidarité avec le corps de la nature

est assurée par la reconduction de la brèche, qui, des percées acousmatiques aux dislocations manifestes du tissu verbal, préserve seule le feu consumant par lequel « La forêt nous tient captifs » (*Em.* 182) : « Le dehors est entré par les mille entailles du corps » (*D.* 232). Par les à-coups de la scansion pulsationnelle de l'embrasure, le sujet qui « communique » est voué au devenir et ne peut se ressaisir qu'à travers les stases d'images, comme en une chaîne indéterminée de masques successifs, toujours au seuil d'une mutation à venir. Le fait est expliqué : « Il n'est d'ouverture à autrui qu'à celui qui renonce à l'assurance du même.⁵⁸⁸ » L'ouverture itérative à l'impossible inconnu de la fusion donne ainsi son sens à une imprévisible prolifération subjective, dont la plasticité sérielle accompagne celle d'une parole qui se ressource constamment dans le chaos sémiotique du monde à travers ses ruptures et les contrepoints de sa fugue acousmatique. Également, si l'ouverture au dehors consiste ainsi à s'élancer vers la matrice du poème et à se perdre, à se renouveler en la perdant, comme en font foi ses éclatements et l'infinie tentative faite pour l'énoncer, c'est que se révèle au même instant le statut imprévisible et protéique d'une nature incessamment nouvelle, mutable, inépuisable. D'une nature *poiétique* dont les transmutations rappellent la « *Magna mater*, la *materia prima* des alchimistes, propice à toutes les métamorphoses⁵⁸⁹ ». Ainsi donc, la transformation altérante du sujet engendrée par la fulgurance intermittente de l'expérience se rattache, comme le prochain chapitre sera l'occasion de l'approfondir, aux mutations des formes du langage et de la nature, en s'étayant, notamment, sur les implications réciproques de la métamorphose, de la métaphore, de la paronomase, ainsi que des proliférations formelles et pulsationnelles :

Le poète — il n'existe pas — / est celui qui change / de sexe comme de chemise // une humide contre une sèche, / une rose contre un caillou / et vice vers... / précipice / un feu de branches déjà vertes... // quelles fleurs pourraient surgir / rien ne presse // que le pas / l'ombre / qu'il jette » (*Gré.* 283)

Contre toute forme de substantification figée de l'être, Dupin déjoue la fixation nominative et esthétique en puisant dans le chaos du langage aux sources d'une nature transformatrice. Par l'initiative donnée à l'intensité énergétique et à la plasticité du matériau qui font détoner la forme, le mode d'organisation enfoui de la *phusis* est porté au grand jour au travers de celui de la *poiesis*. Le parti pris pour la connotation, les paronymies, les ruptures discursives sont,

dans cette mesure, la conséquence d'une rigoureuse et périlleuse descente au noir dans le « sous-sol » de la langue, « sous la feuille déchirée » (*D.* 224), pour extraire les forces et les pulsations qui informent le poème en revitalisant les formes du langage. À cet égard, sans réduire l'indicibilité sémiotique de l'extrême des possibles et du métamorphisme chaotique, les accrocs syntaxiques des blancs, les modulations de la forme et les indéterminations acousmatiques de « l'outré-indigo de la voix » (*Gré.* 290), où retentissent le « Bleu et sans nom » (*Con.* 91) et la « prédiction » de la « pierrediction » comme un « étranglant torrent / dans la gorge » (*Gré.* 290), sont moins les non-signes d'une poétique de l'absence ou du non-être, que des « avant-signes⁵⁹⁰ » gardant les traces vives d'une plongée dans le magma de cette « vulcanologie mentale » (*Éca.* 53) d'où le poète tire, par la « contrée de nuit où le chemin se perd, // à bout de forces une parole nue » (*Em.* 134). Leur ressort est cette dynamique qui communique, en deçà des règles du code, l'énergétique du corps naturel à la plasticité du verbe, ordonnant le « signe à sa naissance⁵⁹¹ » et « le livre prénatal » (*Cv.* 20) selon une scansion à fréquence variable qui est de l'ordre de la pulsation.

À la faveur de l'ouverture dont l'échancrure du corps de la nature dupinien fournit le modèle, la profusion des chimères et des formes poétiques qui résulte de la prospection aveugle du chaos de la langue n'est pas sans évoquer le monstrueux pouvoir générateur de la *phusis*. Aussi, si l'on admet que le langage a des assises dans la vie en raison de ses conditions neurologiques, biologiques, perceptives et matérielles d'existence, on est en droit de reconnaître la participation de la parole incarnée à la création naturelle. De fait, tout l'effort de la parole et du sujet dupiniens à re-joindre le dehors dans le champ duquel ils se refondent et ne cessent d'éclore, à la faveur de la brèche fascinante qui les disloque et qui l'atterre, peut être conçu sous l'angle de la « synthèse disjonctive » de l'échancrure qui en font toujours déjà le rêve du monde : « Pas de point de non-retour / mais un disque un risque neuf / [...] // [...] / [...] // papier palpable et lucide / qui écarte sans séparer / je suis entré pour dormir /// un alliage indivisible » (*NJJ.* 57). L'essor d'une sorte de parthénogenèse, qui inscrit l'[é]cart du verbe dans la continuité du corps discordant de la nature.

Or, avec la poétique de l'échancrure et l'horizon de sa « meurtrière illisibilité » (Em. 178), une tension se profile au cœur de l'écriture de Dupin entre les deux poétiques du corps présentées par Collot au début de ce parcours. À celle du corps im-monde et insensé, produit du simple renversement de la dualité entre l'âme et le corps, l'esprit et la lettre, le sens et le sensible, s'allie celle de la « chair » et des transferts qu'elle manifeste entre ces termes au sein de paysages sémantiques. Symptomatiquement, l'œuvre de Dupin oscille entre une désarticulation du verbe, du corps, de l'esprit et du monde⁵⁹² au seuil des « communications », et leur recomposition transitive dans un espace transitionnel où la nature est corporalisée et spiritualisée, et où le verbe et la conscience s'incarnent pour canaliser les forces élémentaires. Entre éros et thanatos, liaison et déliaison, le cosmos, le corps et les formes du discours sont plongés dans une osmose destructrice et fondatrice avec le chaos, mais il n'est plus doté de valeurs exclusivement négatives et participe par exemple à l'instauration « d'autres rapports [entre les mots], qui ne sont plus [...] régis par le sens, mais par la signifiante.⁵⁹³ » Plusieurs traits formels rendent, malgré tout, compte d'une certaine ambiguïté ou d'une tension que nous sommes maintenant plus à même de mettre en perspective. Si elle est une voie d'accès au non-savoir, à l'inconnaissable de l'expérience du dehors, l'œuvre véhicule un éclatement du sens par la trame dilacérée de sa syntaxe et un jeu paronymique qui paraît parfois tabler arbitrairement sur la seule matérialité du lexique et des phonèmes. À la part d'illisibilité et d'opacité induite par cette réification de la lettre correspond la tendancielle intransitivité d'un corps somatique, déjection d'une anatomie suppliciée et morcelée, réduite à une collection d'organes. Si nous avons rapporté ces traits à une transativité limite, exprimant l'expérience ek-statique indicible d'une nature disjonctive, il faut prendre conscience du travail de reliaison auquel Dupin s'est voué par leur entremise. L'emploi de ces traits formels que Collot impute aux poétiques de la désincarnation de diverses avants-gardes a été, chez lui, subverti dans la mesure où ils lui ont permis de réfléchir activement et dans une perspective cathartique, aux ruptures du « corps cosmos », plutôt que de simplement les reconduire. Signes de l'aliénation d'une chair déchirée, réduite à une matérialité exploitable, consommable ou broyée par les boucheries du militarisme et des répressions, d'un corps social brisé par les inégalités, bref, des traumatismes industrialisés et rationalisés qui ont marqué le XXe siècle, ces traits sont aussi pour Collot « l'emblème d'une [...] esthétique [...] qui conteste le privilège classique de l'unité et de l'harmonie, pour

exalter le divers, l'hétérogène, le fragmentaire[, et qui] tend aujourd'hui à se confondre de plus en plus avec un culte de la laideur⁵⁹⁴ » et de l'abject. Or l'assomption esthétique de ces commotions modernes et contemporaines ne va pas ici dans le sens d'une simple expression aveugle. Si l'aggravation de l'angoisse à la lisière de la fusion ruinante et le corps disloqué de la langue peuvent symboliser la crise de l'identité et un monde éclaté que la fin des idéologies, des grands récits, les catastrophes et le bouleversement brutal des cadres de vie traditionnels ont rendu difficile d'habiter, l'affrontement poétique du chaos de la langue, de la matière et de l'expérience est aussi une manière d'assumer les grands tumultes d'un réel disruptif pour rapailler « un monde et un corps en morceaux » et rétablir l'écologie du « corps cosmos », en prenant en charge les conditions matérielles et physiques les plus dramatiques de l'existence. Dupin est celui qui, dans cette mesure, et dans la foulée de tout un mouvement artistique auquel il s'est intéressé, tire du chaos des valeurs constructives lui permettant de surmonter ce que le chaos entraîne d'horreur et de désordre. Et de fait, par les échanges marquants qui se nouent dans sa poésie entre le régime de l'intériorité (« l'esprit, l'âme ou la conscience — intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver », « le souffle ou l'énergie vitale », l'« essence » collective) et celui de la « physicalité⁵⁹⁵ », le corps de la langue et celui du dehors, Dupin compte parmi ceux des poètes qui, tout en faisant apprécier une manière insolite d'éprouver et de concevoir la nature, sont parvenus à « renouer des fils entre les membres et les organes dispersés, et à retisser les liens qui les unissent à la chair du monde.⁵⁹⁶ » Or, c'est là une entreprise dont la vision montagusienne du corps de la nature est la représentante plus manifeste.

3.3 Territorialités montagusiennes

Les territoires de Montague, tels qu'ils sont évoqués notamment par sa « poésie des lieux », s'insèrent le plus souvent dans le cadre d'une géographie naturelle qui porte la marque des découpages nationaux et collectifs de l'étendue. À l'horizon irréductible et inconnaissable de la « référence » dupinienne se substitue une référence poétique explicite, non pas plus commune, mais avérée par la positivité de l'expérience du monde. L'impossible fusion dans la *phusis* qui exprimait la part d'opacité impénétrable de l'horizon fait place à

l'ajour de paysages connus, accessibles par la projection mentale et la médiation de la « chair » du poème. On s'en fait une idée à l'examen général des formes montagusiennes dont la narrativité, la symétrie et les principes d'organisation, voire la réminiscence de formes fixes induisent une certaine transparence du langage poétique dénotant l'« objectivité », la solidité et la permanence de lieux transhistoriques. Malgré l'extase et le passage fulgurants créés par la brèche altérante et transformatrice des mots et des corps, la poésie de Dupin éclaire une tension et une certaine division de la *phusis* et de la *poiesis* qui recoupe celle de l'*ipse* et du dehors. C'est ce que, selon Dominique Viart, manifeste l'expression d'une conscience de l'écriture dans l'acte de la création poétique : « Si donc la poésie, dans son écriture quotidienne, est si consciente d'être poésie, au point d'y parler aussi d'elle-même, ce n'est pas [...] en quelque souci réflexif [...], mais bien parce que son expérience même mesure une distance et creuse un écart entre l'être et l'autre⁵⁹⁷ », soit l'altérité du poème. Même si nous avons vu qu'elle se générait par une itération de l'effraction du dehors et véhiculait une opacité de la matière ainsi qu'une pulsation des flux élémentaires, la poésie dupinienne se caractérise par une épaisseur et une compacité du langage qui créent l'effet d'un obscurcissement de la médiation. On en juge par le foisonnement des images et des ellipses syntaxiques qui, dans « Un récit », singularisent et transfigurent une extériorité qui « dicte » (D. 301) l'écriture, mais qui est rendue méconnaissable par sa teneur subjective et l'abandon des formes classiques de la narration. En réalité, c'est à une variation de l'emphase mise sur le « *designatum* » (relatif au champ imaginaire de la référence, aux « contenus intuitifs de conscience », qui ne supposent pas l'existence effective de la chose, ou à la « référence » subjectale à l'éloignement énigmatique et irréductible des étants par le biais d'un verbe opaque) et sur le « *denotatum* » (afférent au référent de la linguistique classique) que se résume, dans ses grands traits, la comparaison de la transitivité des poétiques de Dupin et de Montague. Aux paysages sémantiques du premier, qui désignent par leur monstration leur propre visée d'un horizon insolite, celui d'un monde hautement métamorphique faisant la part belle à un imaginaire génésiaque, s'opposent ceux du second, qui installent d'emblée le lecteur dans l'extériorité d'une spatiotemporalité objective et avérée. Bien sûr, les uns et les autres forment des univers réels, partagés et habités. Pas plus que l'univers dupinien n'évince la tangibilité et la densité des horizons qu'il désigne, les territoires poétiques de Montague n'écarterent de leur côté la dimension subjective des paysages, ni ne font appel aux

conceptions littéraliste et objectiviste du langage. Leur « transparence » réaliste est compensée par l'éclosion d'une dimension intérieure, personnelle ou collective, qui se traduit notamment par un travail figuratif conforme aux perceptions imaginaires. Comparé à Dupin, chez qui il revêt un caractère plus explicitement sauvage, en fonction des processus de naturalisation du corps et de la parole qui le rapporte à un *logos* mondain ou aux mutations d'une *phusis* chaotique, ce travail relève, chez Montague, d'un processus d'appréhension subjective de l'extériorité qui cherche à renouer le présent et le passé mythique, et l'étendue à la mémoire imaginaire et historique du clan. Le travail figuratif est donc le corollaire de la propension du poète à l'anthropomorphisation d'un dehors d'ailleurs fortement marqué par l'histoire sociale et géopolitique. Lorsque le poète, dans le poème qui clôt « Patriotic Suite » (« Suite patriotique »), fait comparaître l'île mythique de Brasil dans l'archipel des Skelligs au sud-ouest de l'Irlande, il enracine poétiquement un sème légendaire dans le monde à la faveur de sa perception : « Sight of the Skelligs at sunset / restores our Hy-Brasil : / the Atlantic expands on the cliffs / the herring gull claims the air // again that note ! // above a self drive car.⁵⁹⁸ » (RF. 70). La vue joue un rôle actif dans cette hallucination ancrée dans l'horizon ; et l'ouïe mobilise encore implicitement le chant du barde, dont l'acousmate retentit dans celui d'un autre oiseau, ce que suggère la répétition de la formule exclamative par laquelle le poète avait exprimé l'émotion engendrée par le cri du butor jaune (RF. 64). Le sujet « absenté » de la voiture autonome renvoie certes à un aspect sauvage des perceptions, en suggérant leur actualisation par-delà le tassement d'une ipséité localisé, au cœur des choses où le sujet s'éprouve. Néanmoins, c'est autour de cette absence du rêveur, dans le champ et le foyer de son éloignement que se polarisent les données mythiques dont le poème recèle l'aperception. À cet égard, le dernier vers évoque davantage le caractère mécanique de la conduite à l'instant d'une immersion éblouissante dans le corps cosmos qu'une disparition pure et simple. Il s'agira, dans cette optique, de dégager les grands traits d'un mouvement général de subjectivisation du corps de la nature au sein des paysages sémantiques de Montague.

3.3.1 Référentialité du passé mythique : « Une tête tranchée »

Tout bien considéré, si le poème de Montague paraît faire preuve d'une plus grande médiation avec l'extériorité, ce n'est pas que son œuvre donne plus d'importance au monde référentiel, la « référence » et le « designatum » éclairant, au même titre, une transitivity de la parole. Cela tient essentiellement à un procès d'« humanisation » plus apaisé qui diverge de l'expérience brisante que Dupin fait de l'inhumanité. Fait révélateur à cet égard, l'aspect plus discursif de la référentialité montagusienne (constituée de paysages connus et décrits plus qu'évoqués, de faits et d'espaces empruntant leurs contours à une expérience prosaïque et partagée) parvient à exprimer au sein d'une syntaxe intègre, courante et plus homogène, la dimension présymbolique des forces élémentaires et des affects, toute cette « *chora* sémiotique » où plonge et puise en se délitant la parole détonante de Dupin. Il a été démontré par exemple que la poésie de Montague était elle aussi sensible aux flux des pulsations naturelles et que leur dimension plus prosaïque était, comme ses paysages, hautement propice à une saillie d'éléments de récits merveilleux. Aussi, si Reverdy a pu en appeler à un « lyrisme de la réalité » comme objet de l'art et de la littérature, on peut également convoquer la notion de « réalisme magique⁵⁹⁹ » pour rendre compte de la désobjectivation du dehors orchestrée par la poésie de Montague. Cette notion peut en effet illustrer, avec certaines nuances, la teneur fabuleuse de bien des paysages sémantiques dont l'Irlande et d'autres régions sont chez lui le cadre.

Très souvent, la sensibilité de Montague est happée par des objets culturels fondus dans l'environnement naturel, où s'incarne l'expression de la profondeur mnésique du corps de la nature. Dès *Formes d'exil* (*Forms of Exile*), ce phénomène est observable à l'occasion d'une déambulation poétique sur les côtes du sud-ouest de l'Irlande. Dans « A Footnote on Monasticism : Dingle Peninsula » (« Une note de bas de page sur le monachisme : péninsule de Dingle »), c'est, comme le titre l'indique, le cadre naturel qui permet au poète de consigner une (dernière) reviviscence de l'ascétisme et des rituels épiphoniques des anciens anachorètes. Le mémorial poétique de cette ultime « note » paysagère est déclenché par

l'aperception d'abris disséminés dans le paysage et dont l'état de semi-délabrement correspond à une parole évanouie dans le milieu naturel :

In certain places, still, surprisingly, you come
 Upon them, resting like old straw hats set down
 Beside the sea, weather-beaten but enduring
 For a dozen centuries : here the mound
 That was the roof has slithered in
 And the outlines you can barely trace :
 Nor does it matter since every wilderness
 Along this rocky coast retains more signs
 In ragged groupings of these cells and caves,
 Of where the hermits, fiercely dispossed,
 Found refuge among gulls and rocks
 The incessant prayer of nearby waves.⁶⁰⁰ (FE. 3)

Ces objets, qui sont de véritables points d'ancrage esthétiques du passé mythique, en font parfois resurgir les figures de manière indirecte. La *Cailleach* de « L'églantine sauvage » (« The Wild Dog Rose ») s'incarne pour une dernière fois (« I go to say goodbye to the Cailleach / that terrible figure who haunted my childhood ») en une ermite indissociable de sa demeure envahie par une nature hostile, d'où elle surgit comme l'un des éléments : « The cottage / circled by trees, weathered to admonitory / shapes of desolation by the mountain winds, / straggles into view. The rank thistles / and leathery bracken of untilled fields / stretch behind with — a final outcrop — the hooped figure by the roadside⁶⁰¹ » (T.16). Décrite comme un « nid mouvant de châles et de loques⁶⁰² », elle s'assimile à un corps naturel lui-même composé, à partir du foyer, de strates culturelles et naturelles intégrées. C'est, de même, à l'horizon de l'oratoire médiéval de Gallarus incorporé dans le paysage marin, que se profile la vieille femme gaélique dont « les salutations rituelles » irlandaises sont une « invocation de pouvoirs / pour purifier l'esprit » : « *Qu'est-ce qu'elle a dit ?* / me demandait-on quand je revins à la voiture / mais je pouvais seulement indiquer la voie / par-dessus la colline où / obscurcies dans la brume / marine, les petites pierres grises de l'oratoire / tenaient dans l'Atlantique depuis mille ans.⁶⁰³ » (CL. 37). Liée, par la magie pagano-chrétienne de sa formule d'accueil, aux traditions culturelles immémoriales de l'oratoire⁶⁰⁴ (elle en désigne d'ailleurs le chemin de manière occulte), la *Cailleach* trouve en ce monument paysager son

véritable lieu d'ancrage dans le territoire. Son cottage n'est ici qu'un lieu attendant à ce site aussi enraciné que la demeure de « L'égilantine sauvage ».

Mis à part l'oratoire de Gallarus qui semble susceptible de défier à jamais le temps, la précarité des abris monacaux et des apparitions de la *Cailleach* à qui le poète fait ses adieux, indique la fugacité de la résurgence mythique. La présence de ces êtres est ravivée comme pour donner une ultime chance au poète, dernier témoin d'un ordre quasi révolu, de consigner leur évanouissement. Or cet effacement affirmé dans l'apparition numineuse de la présence, circonscrite par le concept de « revenance » ou de « mourance » au chapitre précédent, est intimement lié à la structure d'horizon de l'objet mythique. La chose s'offre à la fois à travers la présence de ses faces « objectives », qui constituent les données sensibles positives, et l'*absence* des échos imaginaires qu'elle incarne, éveille, et que le poème transmue en présence, car ils font partie de l'ensemble du phénomène perceptif. Inscrite toutefois dans l'horizon interne des choses et délivrée par l'aperception (in-visible, in-audible, etc.), la riche *absence* de la chose est marquée d'une *fragilité* ontologique qui se communique aux êtres et aux sèmes mythiques qui en émergent. Elle s'offre non pas aux « vues étroites » (« short views ») et appauvries qui s'appuient sur la compacité ontique des objets, mais à travers la profondeur imaginaire, historique et anamnésique de la perception. Cette profondeur est ajourée tantôt par l'impression, une rêverie active ou fugitive, en l'un de ces instants vagues où on dit du sujet qu'il est *absent* ou *égaré*, sans même savoir qu'on dit une vérité, non parce qu'il serait perdu ou sorti du monde, voire *dans la lune*, mais en ce qu'il fréquente et cultive la lointaine contrée de la chose. Tantôt, elle est ajourée par la mémoire. Une parole lui donne la consistance du souffle, quand l'écrit et l'art ne lui assurent pas une certaine pérennité. Mais quoi qu'il en soit, c'est à la précarité que leur confère leur virtualité que les êtres mythiques doivent l'instabilité et le paradoxe de leur *revenance* :

Once myth and reality warmly met, when we swarmed over Navan Fort. Sheep grazed where Cuchulain and his High King, Conor, argued, a quarry ate the grass where Deirdre first saw her young warrior. But we were doing English and Modern History for our State exams, so the mythic figures melted into the mizzling rain, the short views returned : we were standing on a large green hillock in the County Armagh, Northern Ireland, not on the magic mound of Emain Macha, the hillfort of the Red Branch knights.⁶⁰⁵ (TA. 38)

Dans le circuit ici décrit d'un cours d'histoire donné à l'extérieur, le clignotement de l'univers fabuleux du Cycle d'Ulster, somme de récits mythologiques célèbres, montre l'ancrage ontique des visions mnésiques et imaginaires par la juxtaposition des faits légendaires et des données du paysage. En outre, la *revenance* ou la *mourance* de cette *matière* mythique immémoriale et inoubliable est, cette fois, significativement liée à la possibilité de dissiper l'horizon interne de la chose par un regard objectif.

En certaines occasions, le poète ne semble plus disposer que des vestiges du révolu pour regretter un passé mythifié, mais déserté, dont l'accès semble fermé à clef : « Jamie MacCrystal / Lived in the final cottage, / [...] / [...] / [...] / [...] / [...]. Only the shed remains / In use for calves, although fuschia / Bleeds by the wall, and someone has / Propped a yellow cartwheel / Against the door.⁶⁰⁶ » Pourtant, ces « tessons / d'une culture perdue » répandus dans le paysage sémantique n'ont pas moins le pouvoir de suggérer la sur-vie de l'existence abolie dont ils témoignent, comme le laisse subtilement présager pour toute la suite du poème, ses premiers vers : « Mai, et l'air est léger / Sur l'œil, sur la main. Comme j'emprunte / la route de la montagne, mes pas anciens / doublent les miens, menant le bétail / aux champs des plateaux ⁶⁰⁷ » (RF. 33-34). À la faveur de cette habile introduction qui ente discrètement l'espace mnésique dans le recensement poétique de l'actuel, Montague parvient à suggérer la spectralité des objets et des espaces qu'il rencontre dans sa promenade à la seule mention de leur présence et de leur état d'abandon. Par cette évocation connotative et allusive qui en préserve le retrait, la *revenance* retrouve ce mode de surgissement originel qui est le sien dans l'impression ou la rêverie fugace engendrée par la perception des choses. En cela y a-t-il, par-delà la plainte lyrique, un enthousiasme de la nostalgie montagusienne que l'examen acroamatique de l'œuvre est parvenue à faire entendre avec acuité. Il ne s'en faut d'ailleurs que d'un examen succinct de « A Severed Head » (« Une tête tranchée »), quatrième section du *Champ rude* ouverte par le poème qui nous occupe, pour prendre la mesure du pouvoir des choses les plus obsolètes et des lieux désaffectés à faire renaître le passé mythique le plus lointain, notamment celui de l'ordre bardique ancien. Après la recension des objets évocateurs qui parsèment le chemin montagnard, le second poème rassemble un faisceau de toponymes et de noms de tribus à la faveur d'une sorte de prospection territoriale et poétique à vol d'oiseau. Présentés similairement comme les « tessons d'une tradition perdue », ces

noms partagent la densité, la dissémination et l'abandon des choses anciennes. Ce sont, « [é]parses sur les collines, [...] / [...] [des] perles incultes » et opaques, mais qui n'ont pas moins le pouvoir de faire scintiller des éclats de l'héritage immémorial et des clans décimés, ainsi que le nom gaélique de Tyrone le révèle :

Tír Eoghain : Terre d'Owen
Province des O'Neill ;
Pas spectral des O'Hagan
Gallowglasses pieds nus marchant
Pour fusionner les forces à Dun Geanainn

Chargez au sud jusqu'à Kinsale !
Bruyamment, le cri de guerre avalé
En tourbillons de brume et de pluie noire⁶⁰⁸ (RF. 34-35)

Comme le pénultième vers l'indique par l'émission oxymorique d'un « cri », dont l'assourdissement retentit, les noms qui jalonnent le territoire font jaillir une profondeur imperceptible (*in*-audible) selon la même ambiguïté de présence que confère aux choses leur structure d'horizon. Pleinement constitutifs du corps hautement culturalisé de la nature, les toponymes recèlent, non moins que les objets ou les éléments, les voix amuïes et les temps abolis : un champ de latence où la présence absente des *revenances* engendre tous les frissons mythiques du monde.

Dans la foulée de cet approfondissement esthétique des choses et des noms du pays, le troisième poème de la suite réunit significativement les éclats de l'héritage légendaire délivrés aux quatre coins du territoire. Trois strophes font renaître, tour à tour, trois ancêtres magnanimes de la lignée des O'Neill dans leur plein rayonnement ou leur lutte contre l'empire anglais, et la dernière, l'un de leurs descendants, « [v]ivant, comme un menuisier, dans les prés humides près / de sa pierre de sacre brisée. » Ainsi, à l'ambivalente incarnation des sèmes mythiques dans le corps naturel répond l'ambiguïté du passé qu'ils réactualisent et dont la plénitude et la gloire sont évoquées pour fatalement et douloureusement rappeler la dépossession historique de la tribu. L'horizon du territoire, si vaste en l'intégrité du passé retrouvé qu'il ouvre jusqu'aux espaces de la littérature universelle (le fils d'Hugh O'Neill y

lit le « chant de L'Arioste sur la Roue de la Fortune⁶⁰⁹ », *RF.* 37), se referme inévitablement sur la « décapitation ethnique⁶¹⁰ » annoncée par le titre de la section, « Tête tranchée ». Comme dans le poème suivant (*RF.* 38-39), où le violoniste remplit la fonction épique et sociale du poème bardique pour mieux éveiller et panser la mémoire de la Fuite des comtes, c'est le chant du cygne de la civilisation gaélique qu'incarne et ne cesse de faire retentir, pour la sensibilité capable de l'interpréter et de l'approfondir, le corps de la nature. Ainsi, cette double précarité de la mémoire désigne une poétique de l'enracinement et du déracinement que résumant admirablement ces vers déjà cités du second poème de la section : « Le paysage entier un manuscrit / Que nous ne savons plus lire, / Part de notre passé déhérité⁶¹¹ » (*RF.* 35). La fatalité qu'exprime, par-delà toute sur-vie de la mémoire, une telle assertion, voit quant à elle sa cause et sa finalité éclairée par le cinquième poème, « Une langue greffée » (« A Grafted Tongue »), qui prononce les achoppements du grand-père sur les phonèmes de l'anglais imposé et accepté, puis les « syllabes perdues d'un vieil ordre.⁶¹² » (*RF.* 39) Or, à cette greffe signifiant explicitement la dépossession linguistique consécutive à la conquête n'est pas rattachée qu'une valeur négative : elle est doublement liée aux valeurs de vie et d'enracinement de l'héritage. Elle connote, d'une part, l'ensauvagement du passé mythique qui, en s'incarnant dans le corps naturel, acquiert malgré sa spectralité une capacité quasi illimitée de régénération ; et d'autre part, une pérennité du fait de son association avec la figure ambivalente de la « tête tranchée ». Cette association est fournie par l'épigraphe de la section, où des vers anciens paraissent préfigurer et lier les déracinements politiques et linguistiques de l'histoire gaélique : « Et qui entendit jamais / parler d'une chose si inouïe / qu'une tête tranchée / avec une langue greffée⁶¹³ » (*RF.* 31). Or, ainsi que l'enseigne Paula Coe, la tête décapitée s'avère avant tout une image traditionnelle dont l'origine est à chercher aux confins de la mémoire autochtone de l'Irlande : c'est « une image aussi forte pour les Celtes d'Irlande vivant durant le Moyen Âge chrétien qu'elle l'était pour les Celtes continentaux vivant durant le premier millénaire avant Jésus-Christ » : « [l]es images de la tête tranchée apparaissent dans les récits irlandais médiévaux comme des symboles de prophétie, de poésie, de guérison, et de régénération, ainsi que comme des emblèmes apotropaïques.⁶¹⁴ » Précisément, elle est douée de parole et d'immortalité, étant le symbole de la part divine de l'homme. Ainsi donc, la tête tranchée à la langue greffée représente, à elle seule, un élément central et une survivance inexpugnable de l'héritage traditionnel affirmé

par-delà les valeurs de dépossession et d'aliénation qui lui sont attribuées⁶¹⁵. Aussi, comme le signale encore Ó Dochartaigh dans son texte, « la force poétique et politique de cette langue « seconde » ou greffée vient en partie de sa capacité à conserver précieusement le « sectionnement » de la décapitation ethnique.⁶¹⁶ » Or c'est là une propriété qui est à la fois celle de la poésie anglo-irlandaise, qui puise abondamment dans le folklore gaélique depuis la Renaissance celtique, et, exemplairement chez Montague, celle du territoire. De fait, en tant qu'il garde vive la mémoire mythique perdue du clan, en en délivrant au poète la *revenance* par-delà enracinement et déracinement, le corps montagusien de la nature trouve en la figure de la tête tranchée à la langue greffée une image emblématique particulièrement cohérente. On s'en fait une idée autrement significative à juger de son pouvoir inchangé d'évocation dans les poèmes portant sur la défiguration contemporaine du paysage.

Dans l'« Hymne à la nouvelle route d'Omagh » (« Hymn to the new Omagh Road »), septième section du *Champ rude* (*The Rough Field*), c'est avec une certaine ironie que Montague alterne le lyrisme fluide et mélodieux des vers de Patrick Farrell et la brusque âpreté des siens dans l'expression d'une sorte d'élégie mordante dénonçant la dégradation irrévocable de l'environnement naturel :

From the quarry behind the school
the crustacean claws of the excavator
rummage to withdraw a payload,
a giant's bite...

't is pleasant for to take a stroll by Glencull Water side
On a lovely evening in spring (in nature's early pride) ;
You pass by many a flowery bank and many a shady dell,
Like walking through enchanted land where fairies used to dwell

Tuberous tentacles
Of oak, hawtorn, buried pignut,
The topsoil of a living shape
Of earth lifts like a scalp
To lay open⁶¹⁷ (RF. 60)

Néanmoins, quoi qu'il en soit de ses intentions, ce procédé fait revivre la nature bucolique à l'instant de sa destruction. C'est ce qu'accuse plus encore, par-delà le chant évoquant la promenade, la diminution de la police typographique, qui, par l'amenuisement ontologique qu'elle suggère, remplit le rôle joué ça et là dans la section et dans l'œuvre par les parenthèses ou l'italique : mettre en relief la *mourance* d'un monde révolu⁶¹⁸. À la fin de « Balance des comptes » (« Balance Sheet », RF. 59) où sont énumérés, comme sur un bilan de promoteur, les gains et les pertes découlant de la construction de la nouvelle route, l'italique sert également, après la mention du dernier avantage, à souligner la *revenance* de l'aïeul du poète qui surgit de l'horizon interne du cimetière :

Item : Les morts du cimetière de Garvaghey (incluant / mon grand-père) peuvent jouir
d'une vue dégagée — les arbres / ayant été rasés pour un parking — sur les vivants
passant à grande vitesse, parfois assez vite pour venir les rejoindre :

*Qu'il soit clair
Que je ne reproche pas à mon grand-père
Ce plaisir différé !
J'aime l'idée de le voir
S'élevant des planches d'un cercueil pourri
Avec sa barbe blanche de juge de paix
Et pénalisant les conducteurs
Pour voyager plus vite
Que les carrioles.⁶¹⁹*

Les choses se complexifient dans le dernier poème de la section. Des suites de l'urbanisation abusive, le paysage est complètement dénaturé ; une mise à l'écart opérée cette fois par la parenthèse signale la *mourance* d'une vie naturelle passée dans l'horizon d'un objet manufacturé : « *Ma sympathie va au fermier / qui, fou d'ivresse après une foire aux bestiaux, / s'acheta un cygne de béton / pour trente sous, et le traîna / jusqu'à / chez lui / pour le déposer / (où l'araucaria devait pousser) / sur sa minuscule pelouse aménagée.⁶²⁰* » (RF. 61). Tout en réaffirmant la fonction sociale du chant qui, « calmant [la douleur] comme un poème bardique⁶²¹ », pense les blessures d'une communauté aliénée, coupée de sa culture et de son environnement pour mieux les surmonter, Montague confronte alors son lecteur à l'horizon le plus ténu de la *revenance* dans sa poésie. Ce qui se profile à travers l'aperception imaginaire

ou mnésique de l'arbre, c'est en effet la *sur-vie* d'un passé mythique qui, comme maints poèmes en font foi, s'est enraciné, à l'occasion du déracinement politique et linguistique d'un peuple, dans l'horizon imaginaire ou spirituel du territoire naturel. Illustration exemplaire de ce phénomène, les « Vieilles mythologies » (« Old Mythologies ») éveillent un passé qui n'est plus incarné dans un artefact, mais une nature organisée par les activités relatives à l'élevage ou à l'agriculture :

Et maintenant, enfin, tout exploit accompli,
 baïllonnés de poussière, embrassant la ténèbre,
 ils gisent par rangées, urnes, parmi la terre.
 Les bêtes ruminant l'herbe douce d'avril
 — ferventes de shamrock, de trèfles à quatre feuilles —
 entendent tressaillir les armes archaïques
 quand un dortoir entier se retourne,
 regrettant les riches heures de tueries.
 Et la vallée berce encore leur très vieille folie
 Comme dans l'impossible épopée d'un matin
 elle porta leur élan farouche :
 chargeant au son des cornemuses,
 lévrier, formes en creux,
 sur leurs talons fous.⁶²² (PL. 22)

Dans cette mesure où la nature et les artefacts qui la composent sont gardiens du passé mythique, il y va donc, à la fin de l'« Hymne », d'une *revenance* au second degré du mythe à travers le cygne de béton qui, d'ailleurs, peut être une allusion à la légende des filles de Lir, auxquelles un mauvais sort conféra cette apparence pour neuf siècles. Ainsi, dans *Le champ rude* (*The Rough Field*), bien après « Une tête tranchée » (« A severed head ») où il s'identifie aux contours du territoire ancestral, le passé mythique est-il implicitement évoqué à ce point limite où son lointain et vague souvenir menace, avec celui de la nature, de basculer dans l'extinction. Mais selon l'ambiguïté de la décollation, c'est encore sa pérennité qu'affirme sa spectralité en mobilisant une complainte poétique qui cherche à rendre les derniers sursauts de sa langue (re)tranchée, plus que greffée, à même le corps déchiqueté de la nature.

Mais Montague n'est pas toujours confronté à la *mourance*, voire à l'évanouissement pur et simple du passé et de la mémoire collective, engagés dangereusement après des siècles d'amenuisement, de violences et d'aliénation. Le pouvoir de l'évocation poétique arrimée au corps de la nature permet aussi d'enjamber avec aisance le paysage présent telle une simple palissade pour faire renaître un passé personnel magnifié, objet de la fascination globale pour une origine idéalisée. C'est le mouvement qu'accomplit « Return » (« Retour ») à la faveur de la mémoire involontaire. Montague y présente en premier lieu un paysage auquel la clôture confère une structure d'horizon : « Depuis la chambre tu peux voir directement jusqu'aux lisières des bois / avec une grille aux barreaux croisés / qui te ramène au monde de l'enfance : / les pins / attendent, mouillés. » Par cette division du paysage sémantique, la première strophe est grosse de la promesse d'une traversée de la « grille » et de l'immédiat, ce dont la dernière annonce, *a posteriori*, l'accomplissement partiel au sein des strophes médianes, en suggérant l'apparition d'un « enfant » sur le chemin du « retour » : « À te revoir, / enfant, remonter l'allée du jardin / aurais-tu peur, alors, / de reconnaître / cette sensualité, / cette innocence ? ⁶²³ » (CL. 25). Dans une langue musicale affective, les strophes intermédiaires y vont, elles, d'une énumération d'êtres et de sensations naturels qui fait l'économie de toute instance subjective en évinçant le pronom personnel des strophes-cadres et en identifiant, de ce fait, la phénoménalité lyrique et anamnésique des bois à cet « enfant » de jadis abandonné à sa communion « pathique » avec le monde. C'est ainsi l'espace d'une nature sauvage et en quelque sorte matricielle qui est ravivé avec les fraîches sensations du début de l'existence, confirmant la valeur originelle octroyée par la médiation montagusienne au corps de la nature. Sa profondeur sémiotique articule cette fois son horizon interne ou subjectif (le souvenir) et son horizon externe que représentent les bois par leur contiguïté spatiotemporelle. Il éclaire ainsi doublement cette propriété qui échoit au percevant comme au poète de l'incarnation d'exister hors de soi, par ces horizons de l'ici et du maintenant que le poème intègre et organise par sa propre structure formelle. Cependant, l'ambiguïté de la réminiscence, qui confronte à la plénitude et à la vanité du passé, inscrit ce poème à l'intérieur de la modulation générale de l'enracinement et du déracinement qui caractérise la rhétorique de Montague. Le fait en est que la modalité de présence du passé intime s'allie à celle du mythe et de l'héritage perdus dans la quête générale, lyrique et épique, d'une origine dont la figure matricielle du puits est le représentant et la voie royale d'accès. En délivrant et

en recelant les pulsations et les visions de la *revenance* dans ses orbes, le puits, objet légendaire s'il en est, recoupe la fonction poétique de la « tête tranchée ». Mais il mérite d'autant plus l'attention qu'il est omniprésent, incarne le corps mythique de la Terre mère et informe l'écho poétique de l'origine.

3.3.2. Poétique du puits : la nature et le corps de la mère mythique

John Montague éprouve autour des puits les remous bouleversant des pulsations légendaires. Les frémissements chthoniens de la source enfouie communiquent, par leurs ondulations rythmiques, une oscillation de la présence mythique qui n'est pas étrangère aux tensions qui ont marqué jusqu'ici l'être de la *revenance*. C'est ce dont témoigne « The Source » (« La source ») qui rassemble les principaux aspects de la poétique du puits, même si celui-ci y est l'objet d'un déplacement métonymique léguant à l'étang son efficience. À l'occasion d'une promenade nocturne dans sa commune rurale, le poète, charmé par la musique de l'eau, se souvient d'une remontée du ruisseau lors de l'enfance jusqu'à son point d'origine. À son terme, cette quête coïncide avec une apparition et une disparition de la présence mythique, objectivées sous la forme d'une croyance et d'une mise en question de sa phénoménalité :

je tombai
sur un étang à l'eau d'ébène
cerclé de roches...
La légende
Disait qu'une truite immense
Vivait ici, alors je glissai
Une main sous le bord de
Chaque pierre gluante, fendant
La peau de l'écume tournante
Pour ne trouver que cette
Pulsation ondulante menant au
Cœur central où
La source bat, si glaciale
Je frémis maintenant me remémorant,
Entendant ce brusque et infatigable

Mouvement sur les galets
 Sous mes pieds...
 Était-ce
 La truite ancienne de la sagesse
 Que je voulais prendre ?⁶²⁴ (RF. 52)

Certes, la question ici est à double tranchant et peut être celle de l'adulte prêt à réenchanter le monde en raison de la plénitude des sensations revécues par le souvenir. Toutefois, confirmant l'hypothèse de la pulsation mythique et conformément aux tensions ontologiques de la *revenance*, la strophe suivante conduit, en quelques vers évoquant l'acuité de la mémoire, à la figure d'un puits obturé, soulignant ainsi un mouvement de cloisonnement et de décroisonnement des sèmes de l'origine : « Les détails émergent, et la mémoire / se réchauffe. / Le vieux Danaghy rageant / avec son bâton, pour tenir les / vaches loin du puits, maintenant / sous les planches, comme lui-même.⁶²⁵ » Malgré tout, la tonalité de la déambulation nocturne demeure marquée par un enthousiasme inégalé transportant le marcheur jusqu'au « septième sens de l'ivresse⁶²⁶ ». En dépit des sombres perspectives finales qui font entrevoir, tel un Léthé appelé à tout engloutir, « la lueur / noire et liquide de la route principale », le poète paraît plonger d'autant plus profondément dans le puits qu'il en est séparé par l'abîme surmonté des ans. La jeunesse et la caresse de la source éveillées par le son acousmatique de l'eau en ont fait le dépositaire d'une connaissance du temps qui ne manque pas d'évoquer la sagesse du poisson légendaire de la mythologie irlandaise. Cette interprétation fondée sur la formulation de l'énoncé est corroborée par la récurrence du terme « pool », traduit plus haut par « étang », et rendu ici par « flaques » :

Mes bottes de sept lieues dévorent
 Le temps et l'espace, éclaboussures
 Par les dernières flaques de
 L'obscur. Tout autour, mes
 Voisins dorment, mais je suis
 En possession de leur passé
 (Le motif que l'histoire tisse
 D'un petit lieu reculé)
 Marchant par la mémoire magnifiée⁶²⁷

Tandis qu'elle l'emporte aux sources du temps (ce qu'annonçaient les tourbières « jonchées de sapins, os blancs : mammouths échoués » du chemin de l'enfance), la science du corps de la nature entraîne le poète aux sources du sens. L'univers familier de la contrée se voit soudain doté d'une richesse sémantique blakienne qui correspond à une réalité plus authentique, transfigurée par un surplus de sens inhérent à l'acuité perceptive : « Marchant par la mémoire magnifiée : Chaque brin d'herbe pli sous / Une perle translucide de rosée / Et l'oiseau de la signification totale / Bouge sur sa branche cachée.⁶²⁸ » (RF. 53). De fait, la participation du poète à la légende immémoriale révélée par l'infusion du don le situe aux origines de la poésie, conformément à un grand récit mythique. Héros du *Cycle Fenian*, Fionn Mac Cumhaill acquiert les dons de poésie, de prophétie et d'incantation après avoir capturé le poisson nourri par les noisettes de l'arbre de la sagesse qui tombaient dans son puits. Tandis qu'il le fait cuire, il se brûle le pouce et s'*infuse* la connaissance en le portant à ses lèvres, acte qu'il réitère afin de réactiver son savoir. Ce geste, qui évoque celui de l'enfant, paraît hautement significatif dans la perspective d'une plongée génésiaque aux origines du temps, de l'horizon du paysage sémantique, du sens poétique et des grands récits mythologiques. Il nous conduit par une voie à peine détournée vers une connotation matricielle du puits dont « La source » ne fait pas l'économie. Par une juxtaposition thématique distribuant la rythmique mythique de la vie et de la mort sur le plan syntagmatique, l'évocation des rayons de miel ouverts et des fentes naturelles succède à celle du puits et du mort murés. À la tombe (*tomb*) répond de nouveau la matrice (*womb*). La remémoration de la scène dépeint une communion charnelle avec une nature fortement érotisée. Elle génère du même coup un plaisir puissant dont le jaillissement donne son impulsion à l'élan du poète dévalant la colline, ainsi qu'aux trente-deux vers de la strophe finale, colorés par la tonalité affective de l'ivresse extatique :

Ici son fils et moi dérobaâmes un
nid d'abeilles, rompant les rayons
d'un coup ; nos bottes fleurèrent le sucre
des jours après. Perce-neige
de mars, primevère d'avril,
Aubépine de mai, cardinalices
Doigts des digitales
Tout l'été : chaque fissure cachait

il le reconnaît, peut prendre plusieurs aspects.⁶³³ Or plusieurs éléments permettent de désigner la figure du puits comme l'un de ses avatars de prédilection. D'abord, même un lecteur français aura entendu la résonance acousmatique du puits (*well*) à travers « La bien-aimée » (« The Well-Beloved »). Ce poème est dédié à la figure de l'amante jadis liée à la divinité de la terre matricielle (« l'enracinante vulve de Circé »). Significativement, l'inclination charnelle primitive du poète pour la muse y correspond aux frémissements de profondeurs aqueuses qui le font accéder à une sorcellerie de sang : « Sauf quand les vieux désirs remuent — poisson sous les eaux d'algues emmêlées — se souviendra-t-elle que nous fûmes jadis / les étrangers qui comprenaient / les puissances courant furieusement / dans son sang de sorcière.⁶³⁴ » (ME. 47). La fascination de l'espace prénatal et de l'indivision avec la mère dont il est le lieu y est suggérée par l'association de l'attraction pour la femme au poisson évoluant dans les fonds enfouis du corps naturel. Par la force de cette image, les attraites qui tirent Montague vers son « élément » amoureux et originel peuvent aussi être rapportés au charme mythique de la muse cosmique dont la sorcière ou la *Cailleach* est l'avatar. Opéré sur le poète bardique qui en « compre[nd] / les puissances », celui-ci actualise l'union du sujet poétique et de la nature matricielle par le biais d'une identification avec l'animal totémique légendaire des druides.

En second lieu, ce n'est pas un hasard si *Le royaume mort* (*The Dead Kingdom*), d'où est issue la comparaison de la mère et de la « source », s'ouvre sur une représentation picturale de la *Sheela-na-Gig*. Incarnation de la triade unissant la matrice (*womb*), la tombe (*tomb*) et le foyer (*home*), elle présage l'horizon tour à tour désenchanté et réenchanté du territoire à l'occasion du périple funéraire vers le village d'enfance et la mère morte. Liée aux reviviscences légendaires et à la quête de l'origine, elle s'inscrit dans une poétique du puits qui fait de la circularité son schème formel structurant. Comme le relève Quinn avec perspicacité, le poème identifiant la mère à une « source fertile » entre par son titre, « Le médaillon » (« The Locket »), et sa position, dans un rapport spéculaire avec la *Sheela-na-Gig*. Antépénultième poème du recueil, il offre « une réponse refoulée à l'ouverture manifeste⁶³⁵ » de la fente matricielle. Comme le pendentif révèle au cou de la mère, la portrait du poète et l'affection dissimulée et inaltérée qu'elle voua à son fils abandonné, le lecteur est conduit à interroger un désir incestueux qui n'est pas éludé par Montague :

« Mère, ma naissance fut la mort / de ta vie amoureuse, le dernier homme / à palpiter près de ta douce matrice : / une enseigne de bar clignote off et on, / *putaindesamère, c'ton nom.* ⁶³⁶ » (DK. 90). Mais, si ce poème précédant « Le médaillon » témoigne en faveur d'une association consciente entre la circularité du puits (l'« enseigne »), l'éveil de l'origine et la matrice maternelle, nous proposons de considérer cette dernière, avec Michel Collot, dans la perspective d'une structure psychanalytique de l'horizon. Reconduisant la lacune de l'objet perdu à travers le paysage, elle sous-tend le désir manifesté par les trajets de la parole (de la Loi) mobilisée par la « poésie des lieux », au fil des circonvolutions inachevées (RF. 11) autour du foyer et des territoires où surgissent les *revenances* du passé et les autres avatars de la figure matricielle :

Ces objets originels perdus, la psychanalyse lacanienne les désigne du nom d'« objets *a* » : « l'objet *a* est quelque chose dont le sujet, pour se constituer, s'est séparé comme organe. Ça vaut comme symbole du manque ». C'est cet objet qui va devenir, dans le fantasme, le support du désir. Mais dans la mesure même où il a été perdu et symbolise le manque à être originel et irrémédiable du sujet, il ne pourra jamais être vraiment retrouvé dans aucun objet réel. ⁶³⁷

C'est dans l'optique de cette perte structurant le désir et comparable à l'inatteignable faille de l'horizon, que les *revenances* des figures de l'origine viennent s'inscrire dans le sillage de l'absence maternelle en constituant la richesse et la profondeur sociale, mythique, historique, bref, *poiétique* du corps de la Terre mère. La ligne d'horizon est non seulement la limite du paysage, c'est-à-dire une frontière physique et un point d'insertion de l'impossible et de l'infigurable, elle est aussi ce qui structure comme un possible le champ du visible, ouvrant et organisant autour de sa fuite l'espace à parcourir. Il en va de même pour la figure maternelle à l'égard de ses avatars proliférants, qui parsèment et structurent les paysages sémantiques de Montague. Inversement, ses avatars entretiennent avec leur figure maîtresse le même rapport duel que l'étendu avec la ligne d'horizon : ils permettent d'accéder à sa présence lointaine et sont en même temps d'inéluctables [*f*]ormes d'exil (*Forms of Exile*). Un exemple de ce rapport est fourni sur le plan formel, par cette structure circulaire ou spirale du *Royaume mort* (*The Dead Kingdom*) qui est, en soi, un avatar de la figure maternelle ⁶³⁸. Le recueil commence et se termine en effet par les deux départs d'un voyage interminable d'une

extrémité à l'autre de l'Irlande, vers une origine et un foyer sans cesse déportés par une mère trépassée et un passé mythique révolu, mais incessamment ressuscités et invoqués par l'étendue métonymique du paysage. Ce déplacement métonymique qui spatialise le but de la quête est en tout point conforme à la structure d'horizon de l'objet perdu et des ersatz qui se profilent dans son *champ* ; il est aussi ce qui, dans le poème d'amour concluant *La grande cape* (*The Great Cloak*, GK. 62), fait préférer au poète la marge excentrée du bord de mer au port ou à l'océan comme lieu idéal pour vivre l'amour, par un compromis qui articule le foyer au large⁶³⁹. Ainsi donc, par sa structure qui circonscrit le champ de l'objet perdu sur le territoire, et qui reproduit le schème matriciel de la *Sheela-na-Gig*, *Le royaume mort* se construit à la jonction du deuil et de la reviviscence de la présence maternelle et de l'origine. Leurs *revenances* sont par ailleurs attestées autour des nombreux puits qui jalonnent cette traversée poétique du territoire.

La vieille femme qui incarne la *Cailleach*, notamment dans « La boîte à musique » (« The Music Box »), évoque de plusieurs manières complémentaires le rapport du poète à la mère. D'abord, la terreur imaginaire, infantile et rémanente qu'elle suscite contraste avec sa bonté et symbolise l'ambiguïté de la figure maternelle, à la fois source hostile d'abandon (« *you never nursed me* », DK. 92) et douceur du foyer primordial (« *Cunt, or Cymric cwm, [...] / the first home from wich we are sent / into banishment*⁶⁴⁰ », ME. 31). Antoinette Quinn souligne aussi qu'elle est, par son vieil âge et sa solitude (elle n'a ni enfant ni mari), un double des tantes paternelles, vieilles filles qui adoptèrent le poète. Sa solitude et son exclusion en font également un *alter ego* de l'enfant abandonné, ce que justifie la tendresse attentive avec laquelle le poète la considère, la présente, la prend en pitié, comme s'il s'agissait de panser ses propres blessures⁶⁴¹. Ajoutons que son isolement évoque l'effilement moderne du tissu social, clanique et familial qu'il s'agit de rapiécer en convoquant justement les figures mythiques enfouies au sein de l'espace territorial. Dans « La boîte à musique », la *Cailleach* est directement reliée à ces [*m*]arées (*Tides*) de vie et de mort, désignées comme l'expression exemplaire de la rythmique cosmique par l'étude acroamatique. Cette modulation se dénote sur le plan sémantique par la révélation fantastique et l'arrêt de la danseuse mécanique qu'elle présente au petit Montague. Tirée de « [l]a boîte à musique magique, ressuscitée / de dentelles camphrées », elle figure et préfigure ultimement la

disparition du voisinage et de la *Cailleach* : « Il ne reste plus personne ici. / Ils sont tous morts. » Une danseuse / d'argent stoppe. Silence. Figé. » La vieille femme est donc indissociable de la mère (et du maternage) dont le passé ne peut être évoqué qu'en remontant le souvenir comme le mécanisme d'une boîte musicale. Toutefois, en éveillant la *revenance* de la *Cailleach* mythique, la vieille femme désigne, pour la figure maternelle, une autre modalité de reviviscence : non pas un souvenir fidèle ou mimétique, mais poétique, par sa réincarnation dans le corps mythique de la nature. La *Cailleach* est en effet inséparable du puits dont la danse fait résonner l'orbe : « Mary vivait [...] / près du vieux puits / qu'elle s'efforçait de tenir propre, / se penchant, écumant les feuilles mortes / et les insectes ; gardienne vieillissante / que nous trouvions si effrayante⁶⁴² » (DK. 35-36). À la faveur de cette association, les modulations du passé légendaire et de l'actuel attestées dans ses alentours sont autant de points d'ancrage du clignotement de la figure maternelle, comme le démontre cette apparition fantastique : « Je lance un galet, pour que / résonnent les parois du puits. / Tandis que le ménisque se reforme / Je vois l'étrange forme d'un visage, / visage ridé de femme, / La sorcière du moulin de Sweeney, / Gardienne du puits / Source du savoir perdu.⁶⁴³ » (DK. 24). On notera que ce « savoir perdu » reflété dans l'espace du temps mythique retrouvé annonce une autre connaissance engloutie, dont le désir est exprimé aux abords de l'autre « source fertile⁶⁴⁴ » (DK. 89). Racontant comment de pauvres immigrantes l'allaitèrent sur le Nouveau Continent, Montague témoigne d'un besoin inassouvi de symboliser le temps précédant cette séparation précoce d'avec la mère, et qui est ultimement celui de la fusion imaginaire, interprétation que renforce une connotation évidente du don de la vie (*to give birth*) au travers l'abandon (« give away »)⁶⁴⁵ :

Elles furent les premières à secourir
cette soif toujours terrible qui est la mienne
une soif d'amour et de savoir,
d'apprendre quelque chose de ce temps

De confusion, de pauvreté, d'absence.
Année après année, je le retrace
résolu à ce soupçon d'évidence,
cherchant à gérer la douleur —
comment une mère put donner son enfant.⁶⁴⁶ » (DK. 89)

Or associé par ces correspondances énonciatives à la « source » la plus enfouie du souvenir maternel, le puits est tantôt lié par contiguïté à une mémoire du territoire qui semble en diverger. Roulant en direction de son village nord-irlandais, le poète évoque la « monotonie des Midlands ; / les routes mineures de la mémoire / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // Mes propres souvenirs aussi : [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / un chemin tortueux sinuant / vers la douceur cachée / d'un puits blanchi à la chaux ⁶⁴⁷ » (DK. 13). Si un tel passage désigne une psychologisation du territoire et une topographie de la mémoire, le souvenir personnel s'y disperse dans l'expérience de l'étendue rurale dont le puits loin d'être central n'est qu'un des éléments. Mais cette mise à l'écart de la figure maternelle prend tout son sens si on examine la concomitance de la perte de l'objet originaire et de la genèse de la spatialité. Collot souligne en effet que « [l]a conquête d'une troisième dimension, et donc d'un horizon, s'opère progressivement, à mesure que le corps propre se sépare du corps maternel » : « La constitution de la Mère comme objet « total » suppose une première mise à distance, et donc le risque d'une perte. Il y a là une connexion exemplaire entre la définition d'un premier ensemble perceptif et la virtualité d'un manque ⁶⁴⁸ ». Cette relation causale est on ne peut plus sensible dans l'œuvre de Montague et à plus forte raison dans *Le royaume mort* où la mère défunte est l'horizon désigné d'une Irlande dont le poète fait la traversée. De manière générale, c'est dans le champ de cette disparition de la mère que se déploie le paysage montagusien, où nous avons pu déjà observer que « toutes les routes reviennent à ça. / un enfant non désiré, une blessure primitive. » (DK. 90) Aussi, plus spécifiquement, le poème précédent laisse-t-il présager une *revenance* de la mère qui soit à l'échelle de l'étendue, et couvrant la totalité de l'espace ouvert autour de sa perte originelle. Et, de fait, à y regarder de près, il suggère par deux fois la présence de son corps spectral, en filigrane dans le corps naturel (« Je courais nu / sous les pommiers sauvages / ou pressait mon corps contre la terre à l'odeur d'humus ») ou entendu sous « un ruisseau murmurant ⁶⁴⁹ » (DK. 13), dont l'italique met en relief la phénoménalité, comme c'est le cas pour « *Sweet Nelly Dean* », chanson d'amour dans laquelle tout le paysage offre une réminiscence d'une femme aimée et disparue. Tout conduit ainsi à rapporter la figure maternelle à la terre, selon une identification archaïque que Montague réaffirme en célébrant justement les systèmes de croyances qui, comme figure de l'origine, représentent l'objet perdu. Cette identification est sous-tendue également par l'inscription du poète dans la plus vieille tradition littéraire de

l'Irlande, la « poésie des lieux » (*dinnseanchas*), qui présente une caractéristique notoire avec l'une des premières étapes de l'acquisition de la parole : l'indication de repères spatiaux qui succèdent à la reconnaissance du visage maternel en tant que premières saillances se détachant de l'environnement sémiotique. Comme nous le préciserons encore en mettant en valeur la structuration du paysage sémantique par le schème circulaire, les formes du discours poétique peuvent donc être saisies aussi comme des représentantes mythiques de la mère et de l'origine dans le territoire. Dans un article intitulé « Noms de lieu », Julia Kristeva a démontré que le rire initial de l'enfant devant le visage de la mère fait place à la visée démonstrative des choses qui constituent son milieu :

Puis, ses énoncés apparaissent en liaison étroite avec l'acte de désignation d'un objet de l'environnement. D'où l'importance des adverbes de lieu et des démonstratifs dans ces énoncés, jusqu'à l'âge de trois ans, où ils s'effacent devant les pronoms personnels et les noms propres, eux-mêmes étroitement liés au contexte d'énonciation.⁶⁵⁰

Ainsi, jusqu'en la *revenance* des grands récits nourris par la toponymie et les légendes locales qui ont retracé son culte⁶⁵¹, la muse de Montague, la déesse cosmique assimilée au territoire est, véritable réponse à la question formulée à la fin du recueil, la figure sous laquelle le poète fait « fleurir une absence⁶⁵² » (*DK*. 89). En conséquence, par l'écoute acroamatique de ses rythmes ondulatoires, de ses pulsations et de la mémoire éveillée qui frémit jusqu'au creux des noms en amont de ses méandres et de son propre nomadisme, le « ruisseau murmurant » de la voix poétique participe de cet essor comme ce qui coule de source.

Significativement, dans « The Sean Bhean Bhocht » (« La vieille femme pauvre »), la *Cailleach* gardienne du puits et des récits mythiques se présente à la fois comme un alter ego du poète et une personnification du territoire irlandais. Le titre est en effet emprunté à une chanson révolutionnaire traditionnelle qui, dans la droite ligne des *aislings*, ces poèmes visionnaires en vogue aux XVII^e et XVIII^e siècles, annonce le triomphe du peuple insulaire par la prophétie d'une jeune ou très vieille femme. Le genre patriotique découle par ailleurs de la forme médiévale française de la reverdie, par laquelle les trouvères célébraient la fertilité du renouveau printanier. Ainsi donc, la *revenance* maternelle se trouve ici enracinée

dans un territoire naturel hautement sémiotisé, car il porte l'héritage fantastique et historique collectif dont la *Cailleach* et la fée de la culture traditionnelle sont les garantes. En un premier temps, la *Cailleach*, « [e]nveloppée dans un cocon de châles et de loques », narre un combat fantastique dont l'issue sanglante se scelle autour d'un puits. Le récit se présente comme la version succincte d'un conte populaire de la tradition orale fournissant une explication mythologique, parsemée de motifs païens, de la christianisation de l'Irlande : « « Les fées d'Irlande et les fées d'Écosse / Se bâtirent sur cette colline toute la nuit / Et, au matin, le sang coulait dans le puits, / La reine morte fut enterrée sur cette colline. / Saint-Patrick passa par la croix : / Il y a une empreinte de son pas pour toujours / là où il pria. » » À ce récit s'ajoutent les ragots de la *Cailleach* qui dénotent sa nature superstitieuse et entraînent la sympathie du poète pour une vieille « tissant une litanie de légendes contre la mort. » Ce passage éclaire bien entendu une fonction primordiale de la poésie montagusienne, observable à travers ce jeu de substitutions qui, comme autant de ces « loques » et de ces « châles » proliférant autour du « cocon » de la *Cailleach*, convertit la perte de la mère en une série de figures et de visions mythiques et fantastiques, souvent présentées comme des fictions, qui surgissent des paysages référentiels et prosaïques. Le puits matriciel est, dans cette concaténation de figures, un symbole et un élément primordial, puisque c'est sur les margelles et dans les circonvolutions de son cercle d'ombre que se rassemblent et se concentrent les représentants spectraux de l'origine perdue, ainsi que l'illustre la dernière strophe du poème :

Mais sur les cimes de l'été comme les collines brûlaient de maïs
 J'enjambai la lumière dorée
 Vers les spirales secrètes de la stèle funéraire :
 Le puits engorgé d'herbes coulait, lente rougeur —
 Non du sang mais de la rouille ferreuse —
 Mais sous les spires de la pierre gardienne
 Quelle reine cachée, poussière, s'est étendue ?⁶⁵³

Figure centrale du récit fantastique qu'elle racontait, la « reine » est bel et bien également ici une évocation de la *Cailleach*, dont la strophe antérieure exposait l'amenuisement et l'inclinaison vers la terre en décrivant son « souffle labourant » au moyen d'un schème spirالية. Le « disque décrépît, / Gros d'histoires locales », dont seul perdure « le

crépitemment » y annonce le passage à la terre de sa « prophétie secouant les vieux os⁶⁵⁴ » (CL. 12-13), passage que manifeste la divination poétique — prophétique et apophétique — des *revenances* délivrées par la prospection rétrospective de l'étendue désenchantée ou appauvrie du monde contemporain.

Ainsi donc, la *Cailleach* n'introduit pas seulement le poète à la poésie des lieux en désignant la colline et le puits légendaires environnants par des mots déictiques. Par la continuité isomorphique de son souffle et des « spires » runiques de sa *revenge* aux alentours du puits, elle inscrit la parole itérative des *dinnseanchas* et des « histoires locales » comme l'une des figures poétiques relayant le corps de la mère absenté à travers les proliférations fantastiques et mnésiques du corps de la nature. Or, le rayon d'action de cette « figure » circulaire relevant de l'ordre du discours déborde largement le genre strict des *dinnseanchas*. Elle manifeste le pouvoir de la parole à faire renaître le corps mythique de la nature à travers la forme générique du cercle augural qui informe les paysages sémantiques et la perception poétique du monde, et où se précipitent au sens (al)chimique du terme, puisqu'il y a catalyse de présences et transmutation des lieux, les *revenances* montagusiennes.

Méditation sur les sources du langage suscitée par l'examen de peintures rupestres, le poème « Commencements » (« Beginnings ») associait un schème circulaire langagier à l'origine, sous la forme d'un « cercle formé comme un son⁶⁵⁵ » scriptural fondateur. Tout en évoquant implicitement l'ouverture buccale du babil infantile, le poète traçait ainsi une filiation formelle faisant émerger de la nuit des temps le halo verbal qui fournit si souvent sa forme au paysage sémantique de Montague. Et, par ce lien à l'origine du langage située dans la caverne matricielle où les écrits se répercutent en échos (« scrawl on a cave wall⁶⁵⁶ », CL. 61), il inscrivait d'autant plus fortement la forme acousmatique du poème dans le jeu de substitution des figures et des cercles par lequel le corps de la mère se réverbère dans le corps mythique de la nature. De ces substitutions, « Un rêve de juillet » (« A Dream of July ») fait apprécier une phase en dépeignant la métamorphose de la divinité maternelle cosmique naturalisée, représentée par Cères, qui troque le « disque » du jour pour celui de la nuit : « Comblée en / dépit d'elle-même / Elle échange avec / la lune le pâle / disque d'or de son

visage.⁶⁵⁷ » (T. 36). Or cette substitution de cercles⁶⁵⁸, tout comme la symbolique du puits incarnant les figures de l'origine, laisse présager une consubstantialité du halo augural informant le poème et du corps mythique de la nature. Comme si la fécondité sémiotique de cette dernière réclamait un autre espace, celui des paysages sémantiques, pour proliférer et donner libre cours à son essor poétique. Mais qu'en est-il de ce halo augural ? La structure spéculaire du *Royaume Mort* (*The Dead Kingdom*) et du *Champ Rude* (*The Rough Field*), qui commencent et se terminent par un voyage, a fait entrevoir ce schème formel prévalent ; et il

ait y rattacher ces nombreux poèmes qui, composés de strophes contenant un nombre identique de vers, ont aussi une structure circulaire. Celle-ci est d'ailleurs à peine moins sensible en ceux qui n'offrent qu'une réminiscence de cette régularité ; et elle est plus notable

à travers la distribution des assonances et des consonances dans les strophes, où les volutes phonétiques peuvent être assimilées aux flux pulsationnels d'un cosmos matriciel. Néanmoins, le halo augural n'est pas réductible à une simple structure formelle. Médian entre l'espace référentiel et l'espace poétique, il informe le paysage sémantique (la vision poétique au sens au large) qui détermine la forme, que celle-ci se concrétise ou non dans une structure circulaire. Il ouvre ainsi le poème à son dehors tel qu'il est circonscrit dans son contour. Un poème de *Mont Aigle* (*Mount Eagle*) permet de l'approcher, qui, fait significatif, met en scène une divinité cosmique presque entièrement naturalisée. En fait, « Peninsula » (« Péninsule ») est un poème de dix sizains où les mentions de la « Terre mère » et de « Dame Nature » semblent être de simples images d'usage. Ayant perdu leur force de suggestion en devenant des conventions, elles désignent un espace naturel autrement fort prosaïque, dépourvu d'élément fantastique et traduit avec un minimum de tropes, en fait, d'une manière si littérale que les sizains sont, à la limite — le jeu prosodique étant mis de côté — le seul aspect du poème évoquant une quelconque littérarité. Néanmoins, on y trouve deux images analogues par lesquelles le poète semble vouloir nous initier au secret de sa perception mythique. Après six strophes où il décrit les êtres péninsulaires, il y va d'une comparaison suggestive pour qualifier la recension poétique : « Un acte d'attention / comme lorsqu'on tangué à la maison / depuis la source du puits / avec un sceau débordant ; / son ménisque tremblant, / hymen d'eau. ». Par un tel rapprochement, c'est le regard lui-même, l'« acte d'attention » du poète qui se voit conférer la circularité et la fécondité sémiotique du puits, ce qui rappelle le don de perception sacrée associé au cercle dans de nombreuses

sociétés traditionnelles. Or c'est une fécondité bien sûr paradoxale, en raison de la *mourance*, de la spectralité et de la précarité de ce qu'il fait miroiter, résonner, et qui ne cesse de délivrer en la résorbant, de desceller en la scellant, jusqu'au sein des ébullitions pulsationnelles et acousmatiques de la « langue greffée », une virginité du passé et de l'origine bien figurée par l'image de l'« hymen d'eau ». C'est d'ailleurs exactement ce que fait le regard montagusien par cette strophe en convoquant la figure spectrale et rurale de l'enfance irlandaise dans un paysage de la côte ouest américaine. L'autre image éveille aussi, sur le plan visuel autant que phonétique, l'univers pastoral par une métaphore qui souligne plus directement la circularité du regard : des « dauphins » y sont présentés comme des « moulins » : ils « répètent leurs tours, / battant l'eau / avec leur queue plate, / moulins à eau exultants ! ⁶⁵⁹ » (ME. 64). Ainsi se trouve dévoilé le principe génératif secret de l'état poétique des lieux chez John Montague : un espace circulaire augural délimite dans le monde le paysage sémantique où surgissent les *revenances*, de même qu'elles jaillissent ou frémissent autour du puits mythique de la *Cailleach* à laquelle le poète s'identifie comme gardien du legs traditionnel. En fait, la reviviscence du passé mythique dans les orbes des puits et des âtres est intimement liée à cette délimitation d'une aire d'attention qui les circonscrit dans une sorte de *templum* et qui ente le corps du poème dans le corps de la nature en en faisant de véritables échos structurels. Il y a démarcation d'espaces auguraux dans l'extériorité, où s'explore la profondeur mythique des signes donnés, exploration perceptive et verbale qui détermine la profondeur des paysages sémantiques. Ainsi par sa focalisation sur des objets folkloriques, le poème se présente, ainsi que l'écrit Dupin, un peu comme un « calcul », celui d'une coupe de l'espace qui, les circonscrivant à la faveur d'une « inclinaison » intime ou collective, les prédispose au surgissement des *revenances* :

Eau glacée, eau faîtière
sur les reins et le dos ruisselant —
l'inclinaison des tuiles du toit
est exactement calculée
de lignée d'ancêtres

pour qu'à terre, ici, maintenant, quelques-uns
se soulèvent
et disposent l'herbe obscure
à contre-courant

ils se sont approchés des puits
 aux margelles rompues, et des sources
 écartelées déjà,
 et rouge —
 ils n'ont pas rendu les armes (D. 238)

Bien sûr, la richesse sémiotique du puits et des figures archétypales de la source, du foyer et de la *Cailleach* joue un rôle dans cette prédisposition. Leurs connotations mythiques et matricielles ont un effet d'attraction sur une attention subjective qui en a intériorisé la force d'évocation et le pouvoir de garder intacte la mémoire vive : « Il y a trente ans, j'ai appris à / atteindre les arceaux d'acier rouillés / qui cerclaient notre baril d'eau verdoyant / pour sauvegarder l'eau vive sous / la croûte durcissante de glace⁶⁶⁰ » (SD. 17). Toutefois, la perception poétique qui délimite l'espace poétique n'est pas toujours assujettie à ces figures et ces objets traditionnels pour attiser les braises du passé mythique. Elle décèle et recèle dans ses propres halos et champs de monde quelque chose de l'origine, qu'il s'agisse des figures du passé ancestral et légendaire, du rayonnement sacré de l'amour troubadoursque ou de l'origine du sens, ainsi que vient de le dévoiler le rôle structurant de son schème dans le déploiement des paysages sémantiques. Aussi, ce survol de la poétique montagusienne du puits ne serait-il pas exhaustif sans un examen plus approfondi du halo perceptif, et, plus précisément, de celui qui nimbe les amants magnifiés dans nombre des poèmes d'amour qui, au-delà de la tradition courtoise et lyrique, réactive la fonction poétique immémoriale de l'hommage épique rendu à la divinité mythique.

3.3.3 Halo, aura : sacralité mythique de l'espace courtois

Dans « John Montague, Ezra Pound et la tradition des troubadours », John Faherty démontre que les poèmes d'amour de Montague empruntent à l'*alba* troubadoursque la délimitation d'une spatiotemporalité fugace, qui peut d'emblée être qualifiée de sacrée, car son atemporalité et sa gloire la séparent de la pauvreté du monde actuel et des intérêts immédiats :

Dans l'alba classique, la tension réside [...] entre le plaisir [...] atemporel du moment et la menace de l'aube qui s'approche [...], réintroduisant la dimension temporelle qui va détruire ce moment et séparer les amants. Mais on trouve dans ses poèmes l'idée que les amants sont arrivés dans un monde à part n'ayant plus de liens avec l'univers extérieur des notions économiques et politiques.⁶⁶¹

Ces îlots de temps et d'espace où l'expérience amoureuse se trouve réenchantée, voire soudain dotée d'une richesse de signification mythique hors de la modernité qui la menace, se manifestent couramment dans la circularité d'un halo perceptif, dont le rapport avec une dimension magique et originaire du réel n'est plus à établir. « Tous les obstacles légendaires » (« All Legendary Obstacles »), de « la monstrueuse horde des montagnes » à « la longue plaine imaginaire », rassemblent ainsi sous l'œil d'« une vieille femme, qui traça / un cercle pur sur la vitre » de son wagon, les amants du quai de la gare, « encore incapables de parler⁶⁶² » (CL. 16). Ceux de « Scène de rue irlandaise, avec amants » (« Irish Street Scene, with Lovers ») cheminent dans un univers limité à l'orbe d'un parapluie, mais il n'est pas moins infini ; car ayant l'aspect du ciel, celui-ci est encore décrit comme une « arche » et un « bouclier », qui confèrent une temporalité épique et mythique à sa valeur cosmique : « ils bougent dans cette lueur marine, // [...] / unis sous l'arche noire d'un parapluie, / Avec son assemblée de rayons comme des pointes d'étoiles, / une gouttelette se formant lentement au bout. / Le monde réduit à l'étoffe usée et détrempée / du bouclier sous lequel ils défilent.⁶⁶³ » (CL. 50). Bien qu'elle soit aussi discrète sur le plan de l'énoncé que les amants sont subtils et délicats dans l'expression amoureuse, la sacralité des cercles tenus où ils s'assemblent est non moins avérée. Mais elle s'exacerbe alors que les corps s'engagent dans le mystère d'Éros, ainsi que le démontre « Phrase pour Konorak » (« Sentence for Konorak ») où, à l'augure numineux d'une sortie de l'ici et de l'immédiat des deux poèmes précédents, se substitue l'extase des figures sculptées sur le temple indien : « alors qu'autour d'eux, / dans une richesse fourmillante, bougent // les danseurs du temple aux cuisses mûres / dans un champ de force, alvéoles de formes / torsadées, la roue dorée de l'amour.⁶⁶⁴ » (CL. 17). On notera par ailleurs que le halo perceptif du paysage sémantique, qui coïncide ici avec la ronde érotique et à l'agencement rhizomatique des corps, donne en une sorte de débordement sa structure au poème. Son unique phrase, répartie sur vingt et un vers, est intensifiée par des

tensions fécondes et méandreuses, comme informée par la continuité, les circulations et les (con)torsions de cette énergie charnelle communiquée entre les corps souples des amants. Cependant, l'amour montagusien est le plus souvent dépeint au travers d'un duo moins expressif, retiré dans une sphère microcosmique et mystérieuse, soustraite à l'intrusion du tiers s'il n'est, comme le poète, doté de l'écoute acousmatique qui seule sous-tend son expression dans une *lumière choisie*. « La chanson du célibataire solitaire » (« Song of the Lonely Bachelor ») fait montre de l'impénétrabilité de cet espace intime et lointain, dont la délimitation, autant que visuelle, peut se révéler auditive. La signification mythique en est d'abord affirmée : « Ils possèdent au moins un secret, bougeant les mains / Comme si chaque touché était celui de Midas, faisant de l'or : / [...] / une panacée partagée / Contre la douleur de vieillir. » Puis, après une strophe désenchantée où il énumère les misères banales du couple, le poète referme sur eux le « cercle magique », par un mouvement alternatif qui rappelle l'enracinement et le déracinement, le clignotement des sèmes mythiques autour du puits et sur le territoire : « Dans ce cercle magique des jeunes amants / l'intrus remue avec hésitation ; / se penche plus près pour seulement découvrir / dans ce velours ronronnant du silence / le frottement bruyant de ses chaussures. » (PL. 47). Les amants sont ainsi ravis, emportés, initiés à un univers perceptif séparé qu'eux seuls sont en mesure d'accéder. Si ce n'est le poète qui, par l'adéquation du halo de son paysage sémantique avec le champ aurique des amants, capte comme eux quelque chose d'*Une lumière choisie* (*A Chosen Light*). Certes, le mystère d'un tel espace demeure cependant irréductible et, sans prétendre élucider la richesse inépuisable de cet amour mythique, où se mêlent des éléments celtiques et provençaux⁶⁶⁵, sans doute pouvons-nous tenter de l'approcher et d'autant plus que le poète le vit aussi de l'intérieur. Dans « Cette chambre » (« That Room »), il est vrai que c'est avant tout la dimension secrète, privée, peut-être même indicible de l'union mythique qui est évoquée, comme si son énigme devait rester hétérogène au langage, scellée, sous clef, ainsi que les amants « étendus, comme des géants enchaînés » : « Et personne ne saura jamais // ce qui arriva dans cette chambre / [...] / [...] / [...]. Ce jour-là / l'amour par ses voies fit des chaînes du temps et de l'espace / Pour nous lier davantage : égaux dans l'adversité⁶⁶⁶ » (CL. 20). De même, dans le poème liminaire d'*Une Lumière choisie*, les amants sont si *absents* dans la sphère de leur commerce mystérieux et ambigu qu'ils ne constatent pas le bouleversement radical de leur environnement :

Mon amour, pendant que nous parlions
 Ils enlevèrent le toit. Puis
 Ils s'attaquèrent aux murs,
 Des carreaux de vitre déracinés
 De la charpente, comme des dents.
 Mais tu parlais, calme encore,
 Ton exemple de courtoisie
 M'obligeant à répondre.
 Quand nous prononçâmes la dernière
 Syllabe, acceptant presque
 Nos positions, je vis que
 Le plancher n'était plus :
 C'est sur de l'argile que nous tenions.⁶⁶⁷ (CL. 9)

Mais ce poème mérite une attention particulière et un examen plus approfondi en raison de sa position. Au début du recueil, il présage le sens à donner à cette *lumière choisie*, que la traversée de « [t]ous les obstacles légendaires », section qu'il inaugure, fait refléter dans le champ de l'amour et du poème. Son titre, « In Dedication », pourrait être traduit par « En dédicace », ou par « En guise de dévouement » ou « Par dévouement », possibilités plus conformes à la fonction d'hommage attribuée par Montague⁶⁶⁸ et par Robert Graves, dont il fut un lecteur fervent, à la poésie : « La fonction de la poésie est l'invocation religieuse de la muse ; son usage est l'expérience entremêlée d'excitation et d'horreur que sa présence excite.⁶⁶⁹ » En traduisant ainsi « Dedication » par « dévouement », on demeure fidèle à cette tradition troubadoursque dont le poète s'est réclamé en assumant les crises modernes de l'union amoureuse et sa part de désillusion. Ceci considéré, il convient de se demander ce qui, dans ce poème liminaire, est advenu de l'espace magique des amants, qu'il s'agisse de la chambre ou de toute autre forme de délimitation du cercle sacré. S'est-il donc dissous avec l'effondrement des cloisons ? Faut-il croire à la préfiguration d'une fin de l'amour mythique, désacralisé dans la pauvreté de l'espace contemporain ?

Seul le halo d'un paysage sémantique recoupant l'espace illimité du dehors demeure ici pour en désigner le lieu de conservation et de surgissement. Or c'est une observation que valide le poème suivant, le premier du recueil, où une « fille nue » dans la nature « danse »

dans un cercle aux proportions cosmiques délimité par l'anneau du Dieu Saturne : « Encore une fois, la fille nue / danse sur l'herbe / [...] / [...] / Et Saturne l'annelé penche / sa vaste oreille sur le monde ». L'espace merveilleux de l'amour se révèle donc indemne dans l'orbe d'une oreille mythique acousmatique même si, par-delà la distance occasionnée par sa dilatation, le sujet doit encore espérer l'intercession d'un être mythologique pour accomplir l'hommage poétique à celle qu'il observe et à laquelle il est lié. À l'écoute subliminale de l'union amoureuse, révélée par l'excitation et actualisée encore à travers l'audition acousmatique des êtres naturels de la divinité cosmique qui affluent dans l'invisible, doit succéder l'écoute du langage. À cet égard, l'agrandissement du cercle magique à l'échelle universelle peut symboliser à la fois l'alliance nouée dans l'oreille qui réduit la distance et la quête du corps de la muse cosmique, ou du principe féminin avec laquelle le poète cherche à consommer l'union par l'éloge. Cette tension se manifeste notamment sous la forme d'une aporie afférente, désignée par la division d'un sujet de l'énonciation énonçant sa parole et témoignant d'une impuissance physique à l'émettre : « Mais même si partout l'invisible / (furtives pattes, chocs du silex) / Se rassemble, je ne peux pas / Protester. Ma langue / s'enroule dans ma bouche — / Mon pouvoir de parole s'est dissipé. // Coup de hache dans la neige ! » Bien sûr, ce paradoxe se résout si on comprend le poème non comme l'expression du désir de (re)trouver la parole, mais les mots justes qui manifesteraient l'union acousmatique stupéfiante avec la muse inspiratrice. Or, c'est un désir qu'est seul en mesure d'accomplir, par le biais d'un nouvel acousmate permettant de surmonter l'impuissance dantesque du poète, la caution d'une entité mythique fraternelle qui souligne la nature divine de l'union : « Pas avant que l'illustre frère / à tête de faune nous approuve / tous les deux depuis l'obscurité / je ne retrouverai ma faculté.⁶⁷⁰ » (CL. 11). Pourtant, l'incapacité relative à trouver les mots de l'éloge unifiant affirmée sur le plan de l'énoncé se voit conférer une signification positive si on la rapproche du mutisme des amants (dans « All Legendary Obstacle ») et de l'indicible mystère de l'aura entourant leur réunion (voir « That Room », ou « A Private Reason » (« Une raison privée », CL. 24). La déficience de la parole au cœur de l'union amoureuse se fait alors signe d'un commerce mythique et mystique avec la divinité⁶⁷¹, impossible à posséder et à circonscrire dans une parole, sinon à travers l'acte d'un hommage intarissable, dont l'inachèvement procède d'une quête in-finie. Ainsi la cour poétique montagusienne est-elle unifiante : elle inscrit l'inachevable quête du mot juste et

l'impuissance à épuiser l'indicible comme la présence au poème de la déesse matricielle et de ses attributs, dont le surgissement enthousiasme, frappe de stupeur, et engendre le travail d'« une lente exactitude⁶⁷² » (CL. 36) au sein d'une parole qui fait la part de l'implicite. L'écoute de Saturne, divinité du temps, symbolise bien à cet égard la co-présence du poète et de la divinité dans l'avancée de l'œuvre qui se joue à travers un inépuisable ressourcement dans le puits sans fond des rumeurs cosmiques de l'oreille.

Or, cette advenue poétique de la divinité cosmique par-delà présence et absence se révèle précisément la fonction du halo perceptif des paysages sémantiques. En effet, ce que sa coïncidence avec le cercle de l'oreille saturnienne signifie, du poème « Dévouement » (« In Dedication ») à « Obsession », c'est sa propriété de raviver, comme le puits de la Cailleach, une réalité mythique : celle de l'union du poète avec la Terre mère. Le halo s'avère un cercle augural essentiellement poétique où se déchiffre la *revenance* de l'amour mythique sous ses diverses modalités, qui vont de la courtoisie légendaire du *fin'amor*, aux diverses tribulations que traverse le couple contemporain, dont l'espace sacré, pour amoindri qu'il soit, n'en cesse pas moins de refléter l'aura de l'union magique. Même unis dans la discorde, les amants désenchantés font poindre, comme les paysages défigurés d'Irlande, la sur-vie d'une vieille splendeur, une *mourance* du merveilleux⁶⁷³. Enfin, la prospection du territoire est, sans surprise, une autre modalité de l'amour mythique avec la divinité cosmique. Les halos descriptifs qui découpaient l'étendue de « Peninsula » (« Péninsule ») ont ainsi la vertu d'éveiller dans l'espace contemporain quelque chose de l'union antique du poète avec elle, et de faire frémir le sens primordial des expressions éculées que représentent « Dame nature » et « Terre mère » (ME. 63). La poétique du puits, dont participent les paysages sémantiques, valide une telle interprétation.

Confirmant l'actualisation poétique du commerce avec la muse cosmique, *Une lumière choisie* (*A Chosen Light*) fait surgir sa présence dans le cinquième poème de « Tous les obstacles légendaires » (« All Legendary Obstacles »). La « Vierge d'Irlande » (« Virgo Hibernica ») se présente alors comme la divinité naturelle tutélaire du peuple et de la nation insulaire. L'oreille saturnienne à laquelle correspondait le halo du paysage sémantique où

surgissait le Principe féminin y est substituée par un recoin naturel aux connotations érotiques. Le cercle magique de l'audition s'est commué en la fente de son corps cosmique où le poète est soumis à une « attraction gravitationnelle » : « Elle pose / sur un coteau humide ou / traque à travers l'aine / des bois les dimanches / matins, chasseresse accomplie / en toute innocence / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / me traînant docile / à son flanc, je sens / l'attraction gravitationnelle / de l'amour. » De son écoute à sa chair : c'est dire si l'hommage poétique participe au corps de la nature. Et de fait à l'occasion de l'union, une parole se fait entendre, émise par la muse, à laquelle répond le poète, dans une conversation où ses forces sexuelles s'exténuent : « L'or de ses pommettes, / ses mots naïfs, mielleux / épuisent les pouvoirs virils ; / Pourtant des années durant nous arpentons / Enniskerry, Sallygap, / étreints dans nos paroles⁶⁷⁴ » (CL. 15). Et de ces « mots » qui scellent l'union avec la divinité, les noms du pays sont annoncés comme l'une des modalités ou des détours, laissant présager un régime plus explicitement épique du lyrisme montagusien à la jonction des *revenances* courtoises, ancestrales et mythiques du territoire⁶⁷⁵.

Inversement, le lyrisme, même sous ses formes séculaires, n'est pas dénué de portée mythique chez Montague. Les femmes et les amantes, cruelles, tendres ou maternelles, sont tout aussi bien des réminiscences de la mère⁶⁷⁶ que des incarnations du Principe féminin vénéré dans les systèmes de croyances païens. L'éloge de la *Cailleach* en est sans contredit le meilleur exemple. Mais par l'écho de ses motifs et figures, la poétique du puits fait apprécier une constante modulation de tonalité. Modalité poétique du puits de la *Cailleach*, le halo du paysage sémantique en relie inévitablement les *revenances* mythiques à celles du cercle sacré des amants, instaurant une porosité de vases communicants. Ainsi, c'est dans le cercle de pierres d'un paysage déserté que le poète peut accomplir l'hommage courtois au corps mythique de la Terre mère : « Dans leur cercle [...] / les pierres immenses se tiennent, / [...] / [...] / rosée sur le granite, eau / sur la lame d'épée. // [...], au clair de lune / j'incline un genou, / chevalier solennel / cédant au précepte ancien, / naturel comme le bétail / se courbant dans la brume de la rivière.⁶⁷⁷ » (GC. 46). Réciproquement, lorsque, dans « Rue Herbert revisitée » (« Herbert Street Revisited ») il lui faut éveiller sa mémoire personnelle pour célébrer le temps et le lieu d'un premier mariage évanoui, le poète s'engage dans une aire d'ombre naturelle rappelant la « sombre permanence des dolmens » (PL. 15), où les membres

du clan avaient surgi de la mort. Il y fait alors appel à une « force tribale », cette puissance collective du chant, dont la terre est gardienne : « comme un danseur fantôme, / invoquant une force tribale perdue / je m'arrête dans l'obscurité feuillue // pour rassembler le passé, / et célébrer un amour qui calmait / avec bonté, les os mourants / laissant l'esprit chanter / l'ancienne joie, une fois seul. ⁶⁷⁸ » (GC. 41). L'ambiguïté de cette strophe fait ainsi résonner, à travers l'aura apaisant du lien conjugal, les vertus du corps mythique du territoire. Ce n'est pas une surprise, puisqu'il est chez Montague le modèle de ce qui surmonte la mort, la dissolution du passé, et qui enthousiasme le poète au seuil de l'origine. Aussi est-ce en lui et par son écoute inouïe que le chant poétique le plus intime puise son pouvoir à enraciner la mémoire. Et dans ses orbes qu'il fait naturellement retentir, par sa capacité à en panser les déchirements, tous les déracinements (l'oubli, les blessures historiques, la *mourance* mythique et la désillusion courtoise, les défigurations du paysage, etc.), l'horizon de la quête montagusienne : habiter un univers par essence *poiétique* et réenchânté.

3.4 Conclusion

Par les trajectoires interprétatives qui viennent d'être tracées au cœur des poésies de Dupin et de Montague, deux schèmes structurants ont pu être dégagés qui témoignent davantage que d'une simple ouverture au corps de la nature. Qu'il s'agisse respectivement de l'échancrure ou du cercle, ceux-ci ont mis en lumière une véritable participation du poème à l'expérience du monde, tout en soulignant une dimension figurative, et donc, une spatialité de la pensée sous-jacente à l'émergence des formes poétiques. L'échancrure dupinienne a, par exemple, permis d'apprécier les constellations verbales comme les brisées d'une épreuve indicible : celles des forces fusionnelles circulant dans l'indivision du corps à corps avec la nature. Elle est apparue comme la reconduction dans l'espace poétique d'une ouverture brisante et clignotante au non-savoir, inhérente à l'épreuve physique et linguistique de la matière dans l'expérience. Le sujet de l'énonciation poétique a pu, dans cette mesure, être saisi comme un pli de l'Être, au même titre qu'il l'est dans cet espace charnel qu'on confinait, il n'y a pas si longtemps, au champ de la référentialité. Or, la reconnaissance d'une telle structure de l'être au fondement des formes esthétiques du langage éclaire aujourd'hui

une présence au poème de la matière du monde et de son expérience enlevante, soit une expression du point d'indistinction charnelle où se perdent le sujet, l'objet et le savoir. En réalité, le sujet de cette parole échancree qui émerge par déhiscence de l'indivision sensible n'a pas, à l'égard de la structure ontologique, un statut différent de celui de la conscience esthétique. L'un et l'autre jaillissent sur un même fond d'impensé où, de part et d'autre de l'espace poétique, l'ipséité et le sens se perdent. Il y a donc, au sens fort, un espace poétique naturel, où les enjeux ontologiques de l'expérience ne subissent aucune variation, et sont au contraire affrontés, pensés, mis en valeur par le travail créateur sur la langue et ses limites. C'est dans la prise en compte de toutes les implications de cette révélation que réside la différence majeure entre la parole dupinienne de l'échancre et la conscience conventionnelle du sensible. Sous la pression du quotidien et des exigences de l'existence (appauvrie par le tassement, dirait Bataille), la seconde tant à s'abstraire de son commerce charnel, brisant et incestueux avec le dehors, pour se figer dans un savoir qui sépare, c'est-à-dire, distingue l'esprit du corps et du monde et discrimine les étants. Ainsi, mettant l'accent sur l'écart de l'échancre, la conscience ordinaire du sensible voile-t-elle son origine sur la scène mondaine ou discursive où sa pensée et son énonciation simulent un survol objectivant de l'espace du corps cosmos. La poésie dupinienne de l'incarnation ajoure au contraire l'ensemble du schème ontologique. La violence faite aux mots, à leur fonction dénotative et à leur organisation syntaxique est fonction d'un mouvement à rebours vers l'épissure ou la torsion qui forme la racine de l'échancre et, ultimement, l'indicible circulation d'une fusion ontologique d'où la vie du sujet, du monde et de leurs paroles prend son essor. Évoquer ici un processus régressif n'est qu'à demi légitime et nécessite tout à la fois de la prudence et quelques précisions. Il est vrai que les rires et délires suppliciés qui pullulent chez Dupin désignent une folie intimement liée à l'exploration linguistique de la porosité du corps, qui brouille les frontières du soi et du monde sensible que la tradition longtemps opposa au domaine rationnel de l'intellection. C'est l'autonomie et l'autoaffectation de la conscience et du langage affirmées au sein des conceptions idéalistes qui sont mises en procès et remplacées par l'assujettissement bouleversant du sujet et de sa parole au corps, à l'extériorité et à la vie naturelle. Si on reconnaît, comme c'est largement le cas aujourd'hui, que les femmes accouchent de corps et non d'âmes, on admettra que la folie dupinienne met en lumière un état de fait, une réalité ontologique qu'elle ne fait qu'assumer pleinement et

rigoureusement jusqu'à ses dernières implications. Cette réalité de l'être ne se laisse pas cerner à simplement désigner l'incarnation de la parole. L'approcher avec Dupin revient à aller au-devant du corps naturel que lui confèrent, d'une part, la porosité et les transferts charnels, et, d'autre part, sa nature fondamentalement terrestre qui la donne à concevoir et surtout à éprouver comme un produit de la vie. C'est cet enracinement de la parole au monde que laissent apprécier l'*égarement* et l'*errance* poétiques de la conscience claire qui se heurte à l'impossibilité de maîtriser pleinement l'expérience discursive. En assumant et en assurant l'exploration d'une telle dépossession, le poème dupinien se révèle bel et bien ontologique : il démontre que le sens et le soi, quoi qu'ils semblent, sont toujours déjà *perdus* d'avance, l'*ipse* n'étant jamais pleinement dépositaire d'une conscience et d'une parole incarnées qui lui échappent pour une grande part et se génèrent dans son ouverture la plus physique au dehors. Ainsi donc, loin d'être une simple régression, le dérèglement des sens et des structures du langage courant se voit conférer ici une valeur positive. Il révèle qu'une parole renoue avec la vie en prenant pleinement en charge sa nature mondaine jusqu'à figurer la dissémination des instances énonciatrices (esprit, voix, corps, souffle), ou des énoncés eux-mêmes dans une extériorité sémiotique et sémantique. Contrairement aux formes de discours, même poétiques, qui font peu ou prou abstraction des conditions matérielles et physiques d'émergence de la parole, l'écriture de Dupin ajoute un corps et son substrat charnel, c'est-à-dire les rapports qu'il introduit avec l'extériorité. Elle puise de la sorte ouvertement aux sources de la *phusis*, à des forces de proliférations et de transformations créatrices qui sont les ressources naturelles et les matières premières de son pouvoir de génération et de régénération du sens, ainsi que des formes et du langage esthétiques. L'énergie explosive et informante insufflée à la matérialité du verbe et du corps a, à cet égard, abondamment démontré que, par-delà son écart et son apparent isolement, le sujet dupinien énonce une parole qui est du côté de la vie, reliée à la concrétude du monde.

Que cette captation énergétique se soit avéré concomitante de l'atterrissage et du déchirement de l'*ipse* a fait éprouver par ailleurs la tension et la résistance du sujet à l'approche du dehors et de la fusion brisante. Aux continuités de l'échancrure s'est ainsi opposé une discontinuité au cœur de sa structure, dont le poème, tant par sa discursivité que sa détonation à l'approche de la parole sauvage, a témoigné. D'une part, les enjeux de

l'échancrure ontologique se sont révélés les mêmes dans les paysages sémantiques que dans l'expérience mondaine, et, dans les uns comme dans l'autre, sa fourche ou sa bifurcation est apparue l'envers de la jonction et de l'union offertes à travers ses possibilités de glissements. Cette souplesse schématique s'est avérée particulièrement apte à objectiver les prolongements naturels et les ramifications ontologiques de l'univers, dont l'homme et sa parole constituent certaines des sommités, pour emprunter non sans ironie un terme à la botanique. Néanmoins, l'épreuve du corps de la nature telle qu'elle est modélisée par l'échancrure a éclairé une discontinuité, un coefficient de discordance et de discorde, une non-adéquation, relative à la nature troublante et érosive de l'osmose avec l'extériorité la plus brute. En l'approchant, le point de rupture a pu être situé, non entre le corps propre et la matérialité du monde, objets d'interpénétrations multiples et distorsion conjuguée, ni entre le verbe et la nature, également unis à la faveur d'une hybridité sans cesse renouvelée et d'incessants transferts de forces et de souffles, mais entre la conscience claire ou discursive et celle d'une subjectivité poétique incarnée capable d'assumer la force de son propre éclatement disséminant. Aussi, si elle est apparue en quelque sorte irréductible, l'échancrure a paru se résoudre à la faveur d'une violence réitérée contre l'état figé de la langue et de la dénotation lexicale, à laquelle s'arrime la raison, ou leur subversion par la voie d'un glissement acousmatique mettant en lumière la « synthèse disjonctive » de la nature et du discours poétique. L'intensité physique d'un corps pulsationnel propage cette violence sourde ou flagrante au cœur des formes verbales de Dupin, à la faveur d'une embrasure ouvrant à l'impossible pérennité d'une fusion équivalente à celle d'un vide où tout s'abîmerait, d'un silence aggravé où tout s'étranglerait en laissant cours à la libre circulation des forces chaotiques subliminales et indicibles. L'entrevision ou l'écoute acousmatique intermittentes de la ruine des mots se substitue donc au chaos, toujours différé ou diffusé dans la langue, à l'approche duquel le sujet pâti ou défaille de ne pas sombrer, de ne pas se surmonter (« J'ai vaincu. Je n'ai pas vaincu ma victoire. Vivrai-je ce lent mourir ? », *Cv.* 27), au double sens où la « communication » réalise le projet et où l'ipséité discursive fait inversement retentir l'épreuve brisante par ses simulacres et ses glissements sémantiques, ces options manifestant la tension relative à la « synthèse disjonctive » de l'échancrure. Une discordance rigide relative à la perspective d'une union annihilante dont le modèle est le sacrifice s'est ainsi vue tempérée à travers l'épreuve d'un ébrèchement vivifiant et itératif où s'inscrit une médiation.

Si cela est, et qu'une violence tonifiante est faite à l'in-dividu et aux formes du discours dans le jaillissement de la parole communicatrice, c'est qu'une épreuve du corps de la nature s'accomplit par une descente dans le corps propre dont le corps même du poème est le lieu. Il s'ensuit que l'œuvre peut être pensée comme un organisme grâce auquel le sujet s'éprouve, se révèle et se perd au contact d'une extériorité co-constitutive tout en exprimant le rayonnement. Non plus certes dans la « chair du monde », mais plus précisément dans celle du langage qui en reconduit la structure et met en lumière une transgression plus manifeste des règnes. C'est cette libération de la vie là où elle était contrainte aux tassements (de la nature objective, du soi, de la conscience claire, du langage) que désigne en fin de compte la « régression » dupinienne, qui est transgression du *logos* et agression physique du cosmos pour qu'afflue la fécondité du chaos. Dans ce mouvement, comme l'interpénétration des étants l'indique au plus près des sensations et des impressions du monde, le sujet renoue avec le merveilleux. Les délires et les supplices de son ébrèchement apparaissent en cela comme les délices d'une fureur poétique qui trouve dans l'irritation, les stupéfactions, le commerce d'énergie discordante, l'éruption de vivacité foudroyante dont les corps et matières esthétiques sont le creuset, à déjouer l'abstraction. Aux fleurs et aux émois lissés d'un lyrisme personnel éculé et écarté sur la ruine des désastres que n'ont su empêcher les idéaux les plus nobles, Dupin substitue ainsi un lyrisme sauvage, où le moi poétique se surmonte par le pouvoir créateur d'une poésie à coups de marteau, dont le corps naturel assène les coups, engendre les secousses, régénère le mouvement par son dynamisme. Une table rase s'accomplit de cette manière au long de l'œuvre pour raviver un verbe poétique dont le raffinement et la complexité, tout en rappelant ceux de ses êtres les plus diversifiés — feuille, vague, feu, nuée —, sont dus aux forces les plus crues et les plus nues de la nature.

Schème formellement structurant au sein de la poétique du puits, le cercle ou le halo montagusien a lui aussi laissé apercevoir son modèle sensible qui permet de comprendre le poème de l'intérieur du corps de la nature. Mais à l'infigurable fusion communicatrice, cette source irréductiblement en faille du phénomène et de la parole que vise Dupin, correspond, chez Montague, la médiation d'un corps mnésique de la nature. Le *logos* naturel n'est pas déployé à l'orée d'une osmose brisante, telle que l'objectivise l'échancrure. Ou, s'il l'est, c'est par la forclusion de cette origine indicible qui lui donne l'air de graviter autour des

choses évocatrices et signifiantes. Les puits dont les fonds sont, sinon inexistants (le contrepoint de quelques motifs et thèmes cruciaux et le nomadisme de la voix les rendent inépuisables), du moins inaccessibles en raison de leurs margelles infranchissables, symbolisent ainsi une expérience de la médiation qui distribue dans les contours de paysages intègres les germes sémiotiques et les sèmes de récits discursifs : éléments de légendes mythiques, autobiographiques, d'histoires locales, etc. C'est pourquoi nous avons évoqué d'emblée, chez Montague, une « référentialité du passé mythique », quand une ruine conjugue des mots et de la matière brouille plus radicalement, chez Dupin, les frontières de la *phusis* et de la *poiesis*. Par cette formulation, il ne s'agissait donc pas de dénier à l'écriture de ce dernier tout rapport à l'extériorité : c'était une manière d'avancer qu'aux ressorts de la *référence* exploités par le Français répondait un territoire collectif et transhistorique, identifiable et localisé. Sans en avoir le privilège exclusif, la *référence* dupinienne éclaire particulièrement bien le pouvoir qu'ont les mots poétiques de mondifier, de faire monde, en communiquant la part énigmatique des choses et des êtres par leur ruine⁶⁷⁹ et l'opacification de la référence qui en découle. L'impossibilité du poème à traduire dans le langage l'expérience limite et indicible où la chose et le sujet s'abîment devient la condition même de son expression : « Il y a en elle [la chose] quelque chose qui échappe, et le poème, en la laissant échapper, est en quelque sorte fidèle à l'échappement qui la constitue⁶⁸⁰ ». Ainsi la fonction poétique, par-delà toute mise à l'écart du *dehors*, est directement liée à la fonction référentielle chez Dupin ; et le travail sur le seul « corps clairvoyant » (*Gra.* 86) des mots, une manière sûre de faire poindre le corps obscur de la nature pour que « le feu [...] parle notre langue. » (*Gra.* 28). C'est là un renversement qui est inscrit dans le schème de l'échancrure. Or, à cette alchimie du verbe communicant négativement l'expérience limite de la circulation dans le perdu de l'Être, correspond, chez Montague, la désignation et la délimitation franche d'un espace référentiel, même si sa richesse sémiotique en fait littéralement le terreau du poème. Le halo du paysage sémantique se présente dans cette optique comme la profondeur reliant les espaces distincts, quoiqu'indissociables, du monde et de l'espace poétique.

La médiation montagusienne se laisse encore cerner par quelques aspects rhétoriques généraux qui entrent en opposition avec la poésie de Jacques Dupin. À l'orée de

l'immanence, l'œuvre de ce dernier se caractérise par un processus d'identification tendancielle récurrente des forces de la nature et des puissances du verbe. Elle tend à unir, par-delà toute discoursivité, les déflagrations du monde aux détonations de la parole dans un même souffle bouleversant. En dépit de l'identification des instances subjectives (esprit, rêve, conscience, langue, parole) ou du corps de la parole opérante (langue, voix, organe, geste, intonation) avec le monde extérieur, le poème dupinien met en relief un trouble de la dimension symbolique de ce « corps cosmos ». Le « récit » — pour évoquer le titre d'une section de *Dehors* —, la trame sémantique en sont traversés d'accrocs. Lorsqu'il entame justement cette section par la raréfaction d'un « JE — dont la configuration se déplace et disparaît, au-dessus de nous, — ultime ou fumée... » (D. 297), le poète souligne l'aspect parcellaire, protéique, mais surtout lacunaire de l'autobiographie et de toute forme de récit au sein de l'extériorité où chatoie sa disparition⁶⁸¹. Or il en va tout autrement dans la poésie de Montague, où on a vu que l'intériorité du corps naturel se déploie en de véritables pans de récits uniformes, comme autant d'éclosions sémantiques à partir d'étants symboliques et d'une étendue hautement culturalisée. Bien plus, ces derniers se sont révélés constitués de récits ou d'éléments de récits stratifiés, susceptibles de se développer par contiguïté, et dont le dénominateur commun, la couche la plus archaïque s'est avérée le corps cosmique d'une mère naturalisée et divinisée, matrice incontestée de toutes les figures de l'origine et des diverses modalités du passé que l'œuvre exhume et recrée. C'est en effet sur la greffe de la figure maternelle perdue dans le territoire⁶⁸² que s'étaient l'enracinement et le déracinement du passé mythique sur l'étendue et, par suite, ceux du poète sur la terre ancestrale de la patrie, ou plutôt de la *matrîe*, terme dont l'emploi est encore justifié par les réminiscences de l'*aisling* (ou poème de vision), genre dont le trait principal est l'apparition d'une personnification de l'Irlande sous l'aspect d'une femme annonçant sa gloire historique et politique. De même, la *revenance* de l'amour légendaire peut être interprétée comme une expression de la perception mythique intermittente du territoire, espace tour à tour transfiguré par le rayonnement sémiotique des cultures traditionnelles les plus enfouies, et défiguré par l'urbanisme contemporain qui en fait table rase. Le halo perceptif qui ceint les amants d'une aura numineuse⁶⁸³ et sacré hétérogène au quotidien, se définit par une évanescence et une précarité qui rappellent aussi bien la fonction de l'aube dans la poésie troubadouresque que l'instabilité des sèmes du passé mythique dans le paysage. Le caractère fugitif de ces derniers

est double en effet. D'une part, la perception en est fugace : éveillée comme la mémoire involontaire au sein de l'expérience du sensible et des sensations, elle est tout sauf pérenne. D'autre part, ils reconstituent souvent des pans de l'histoire de la nation et du peuple à l'heure de leur déclin, ou encore, d'autres halos préservant les instants d'une délicatesse éphémère, comme lors de la reviviscence de l'enfance mythique. Ainsi l'ambiguïté ontologique et perceptive qui marque la *revenance* de l'amour légendaire l'inscrit comme l'une des modalités d'expressions du grand Principe féminin dont nous avons vu que la rythmique module les dualités de la vie et de la mort, de la présence et de l'absence, du présent et du passé, de la nature et de la culture, etc. À plus forte raison donne-t-elle à saisir le chant poétique du territoire ancestral comme une cour, épique et lyrique, dont le corps d'une divinité maternelle naturelle et collective est la muse, et la mère, l'origine transfigurée. Dire cela, ce n'est pas faire de cette dernière l'objet d'une fixation œdipienne et de Montague un pervers. C'est élucider une « archéologie de l'espace » qui, comme Collot la montrée, retrace la coïncidence d'une genèse de la tridimensionnalité avec la constitution de l'objet comme totalité, sa perte consécutive et sa sublimation dans un espace transitionnel et symbolique d'approche et de mise à distance dont le paysage et la spatialité de l'œuvre offrent le cadre mouvant par leur structure d'horizon⁶⁸⁴. Dans cette optique, on notera que c'est l'espace dupinien qui s'apparente en fait à l'espace archaïque de la fusion imaginaire avec le corps maternel. L'évocation récurrente de l'inceste au seuil de la « communication » avec la nature et la pluralité des *[m]ères* constellées en objets partiels dans le recueil du même nom se présentent à cet égard comme des indices de la proximité où se morcelait le corps maternel, comme se fragmente le corps naturel dans un contact qui engendre son éboulement et la dilacération du sujet. La résurgence du commerce d'agressivité fantasmé entre un objet morcelé et ambivalent et un sujet éclaté en pulsions divergentes a ici investi une terre chaotique pulsationnelle, détonante et fragmentée, dont les paysages s'apparentent à :

l'espace immédiat, [où] la relation à l'objet se caractérise par l'impossibilité de prendre ses distances vis-à-vis de lui et d'en avoir une vision globale. [Il] rappelle de ce point de vue, la relation propre à la phase schizo-paranoïde, au cours de laquelle l'objet partiel se tient dans une proximité constante, incorporé ou attaqué oralement, persécuteur-persécuté.

C'est [une] « zone d'invasion », au sein de laquelle le sujet ne peut maîtriser l'apparition de l'objet.⁶⁸⁵

Bien entendu, l'ouverture fusionnelle et incestueuse brisante figurée par l'échancrure (\ /), gagne aussi la forme du « récit » (D. 295-312) poétique et c'est sans peine qu'on distinguera les ruptures syntaxiques, logiques ou formelles de Dupin, de l'univocité des grands récits légendaires et anamnésiques que Montague invoque par son art narratif. Ainsi, le schème de l'échancrure asymptotique qui objective l'ouverture à l'union brisante et présymbolique à l'extériorité est conforme à la strate la plus archaïque de l'archéologie de l'espace. Ce n'est bien sûr pas celle qui prévaut dans l'œuvre de Montague, où le territoire est marqué par une forclusion de la béance matricielle du puits. Celle-ci correspond à une intégration de la figure du moi et de l'objet, telle qu'elle est instaurée à la sortie de la phase schizoparanoïde, lorsque la mère qui s'éloigne se constitue comme objet total au seuil de sa disparition. Correspondant à la phase dépressive, cette période va faire place à un espace transitionnel où l'objet sera relevé par sa représentation, comme Montague en fait foi par tous les horizons⁶⁸⁶ où la *Stimmung* motive une tonalité poétique oscillant entre la nostalgie et l'enthousiasme.

Si l'échancrure donne à penser l'inscription poétique dans un écart limite, écartelant et ménageant par cet écartèlement des possibilités de glissement dans le perdu de l'immanence qui constitue le fondement sans fond du corps de la nature, le cercle montagusien situe cette inscription dans l'horizon symbolique de l'espace référentiel où sa boucle se referme. Contrairement aux scènes naturelle et scripturale ébréchées par les pulsations sémiotiques des forces vives et des « rayonnement[s] d'énergie silencieuse » (D. 230) qui en disséminent et en font détonner les éclats, sa spatialité est cet espace transitionnel où « [l']horizon [...] symbolise précisément, en marge du paysage [et des choses], le « pays perdu » dont [le poète] a la nostalgie, cet objet que toute sublimation a pour fonction de restaurer⁶⁸⁷ ». Ces deux modalités divergentes des paysages sémantiques de Dupin et de Montague peuvent être appréciées en confrontant deux passages qui illustrent deux types d'horizons. Hétérogène, étranger, inaccessible à la discursivité et, en cela, le plus lointain de l'espace poétique, l'horizon de Dupin est en même temps celui d'une proximité brisante qui porte atteinte à l'intégrité de l'ipséité discursive : « Tu veilles au désordre. / Tu titubes dans l'équivalence

des règnes. // Du volcan à la mer / D'autres dénombreront les degrés. » (*Em.* 104). Cette tension met en lumière l'intensité inhérente à la polarisation de l'échancrure entre un écart maximal et une fusion entre lesquels oscille la « communication » (« Détaché de la nudité balistique // dehors, dedans se rétracte / neutre inondé // rasant les murs / [...] écriture d'arpenteur / pour rejoindre la horde », *Em.* 197). Chez Montague, il s'agit d'un horizon stratifié où se distinguent des couches symboliques qui font coïncider avec souplesse le paysage sémantique et l'espace référentiel. Ainsi en va-t-il dans *Horizons* : « Pâleur d'une côte, / un collier d'îles / éparses au large ; / dans la brume j'aperçois / Hy Brasil, l'Ouest Éternel. // Nos maisons, nos amours ; / des draps d'eau brillent / sur une rive blanche, sableuse, / se dissolvant avec la marée, / renouvelée / avec la croissance de la lune. » (*DS.* 26). Au clignotement de la fusion dans la confusion sémiotique de sa matière altérante s'oppose la sublimation intermittente du corps naturel.

Mais en dépit des particularités qui en définissent les diverses expériences poétiques, la reprise, chez l'un et l'autre poète, de schèmes constitutifs du rapport charnel au sensible pour structurer le rapport de la parole au dehors force à admettre que le poème de l'incarnation participe du corps de la nature. Sur le plan de l'écriture, l'échancrure objective chez Dupin deux modalités de rapports du percevant au perçu. D'une part, l'ouverture à la réserve d'imperceptibilité infigurable qui est le fond irréductible de tout perçoit comme de toute image poétique, soit l'horizon entendu comme vide radical irréductible. D'autre part, le brouillage identitaire et cognitif impliqué par l'indivision pathique de la sensation qu'elle symbolise également. Le halo de Montague reprend sur le plan formel la figure évocatrice du puits où s'atteste majoritairement le circuit ou la boucle de l'horizon intérieur et de l'horizon extérieur du paysage. Ce que la reprise de ces structures donne à penser à l'intérieur de la poésie de l'incarnation, c'est que le corps de la nature n'est plus aujourd'hui quelque chose que l'on pose devant soi, à savoir un objet, dont c'est précisément le sens étymologique (la forme latine *objectum* signifie « ce qui est posé devant soi »), mais un être qui englobe le poète et qui est le terreau énigmatique d'où prend essor sa parole. De fait, elle n'est pas une chose que l'on pourrait comprendre avec l'aide de concepts impliquant la *saisie* de ce qui est sous le regard (le concept réfère étymologiquement à l'idée de prendre) : la nature traverse le sujet tout entier et la parole esthétique qui en jaillissent par déhiscence. Dans le sensible, nous

avons vu que la perception peut être décrite comme un être perceptible qui se retourne et se réverbère sur tous les autres. Cette catacoustique ontologique a permis de définir le sujet esthétique comme un pli par lequel la nature accède à sa propre perception ; elle a révélé à l'analyse une subjectivité naturelle, un narcissisme sauvage dans la texture du monde. Selon le même principe, l'acroamatique a permis de mettre en valeur le fait que le sujet parlant est en premier lieu un auditeur du monde et de ses propres paroles et vociférations : un audible entrelacé au corps d'une nature qui se réverbère dans la voix et la forme pour retentir potentiellement à travers tous les autres, au sens propre, mais surtout au sens acousmatique du terme. C'est en révélant cette catacoustique ontologique au cœur du principe génératif de l'écriture que le redoublement poétique des structures de l'être modélisées par les schèmes a inscrit les poèmes incarnés dans la continuité du corps naturel. Un corps qui, à l'un des points de son essor, entre dans la conscience sensible de ses propres modalités esthétiques par le biais des formes esthétiques du langage. En d'autres termes, c'est la nature elle-même qui révèle, par le biais des activités esthétiques et esthétiques sauvage et profane de l'homme, sa nature sensible et poétique au travers de ses diverses idiosyncrasies tonales. À cet égard, la convergence sémantique des termes grecs *aestesis* et *aisthêtikós*, qui réfèrent au domaine du sensible, est l'indice d'une consubstantialité de la *phusis* et de la *poiesis* que revalorisent, explorent et assument pleinement certaines pratiques contemporaines majeures de la parole.

À travers cette manière de l'éprouver et de la présenter, on retrouve un postulat majeur de la philosophie de la Nature de Schelling que résument ces mots de Merleau-Ponty : « l'homme est le devenir conscient de la productivité naturelle, et devient Nature en éloignant la Nature pour connaître.⁶⁸⁸ » Cette formule est juste si on considère cette connaissance comme étant relative aux idées sensibles que la nature génère, et donc, telles que les œuvres de Dupin et de Montague les expriment, comme un savoir indistinct des perceptions et du dire poétique. Or, loin d'en épuiser la connaissance objective, celui-ci révèle, du fait de son mode d'appartenance au monde, la nature comme une chose inépuisable dont l'être et le sens n'en finissent de proliférer. Puisque la nature est poétique, qu'elle recèle et déploie une parole esthétique qui en participe et qui prolonge sa création, nous sommes non seulement fondés à dire que le poème de l'incarnation est le corps de la nature, mais qu'il désigne un monde non moins cerné par la fonction référentielle qu'explorer et mis à jour, dans son

perpétuel jaillissement par la fonction poétique du langage. Le poème va au cœur du pouvoir infini de modifier qui définit le monde tant du fait de sa transformation et de sa création continues que du sens toujours nouveau qu'il prend selon l'horizon dans lequel ses êtres s'offrent et se voilent. À plus forte raison, on comprendra en quoi la connaissance de la nature par les idées sensibles du poème implique un éloignement qui n'est pas une coupure d'avec elle, mais une modalité de l'écart ou de l'épaisseur charnelle qui en est l'extension et assure son autoréférentialité dans le sensible. Cet éloignement du poème a donc la consistance d'une « chair » au second degré qui, pour peu que la poésie ne soit plus idéaliste, abstraite ou immatérialiste, illustre le rapport nécessaire et constitutif qu'elle doit entretenir avec la matérialité du monde. Aussi est-ce cette *matérialité* du poème que nous voudrions à présent soumettre à l'examen chez Dupin et Montague en fournissant quelques pistes incontournables pour la description d'une physique contemporaine de la parole.